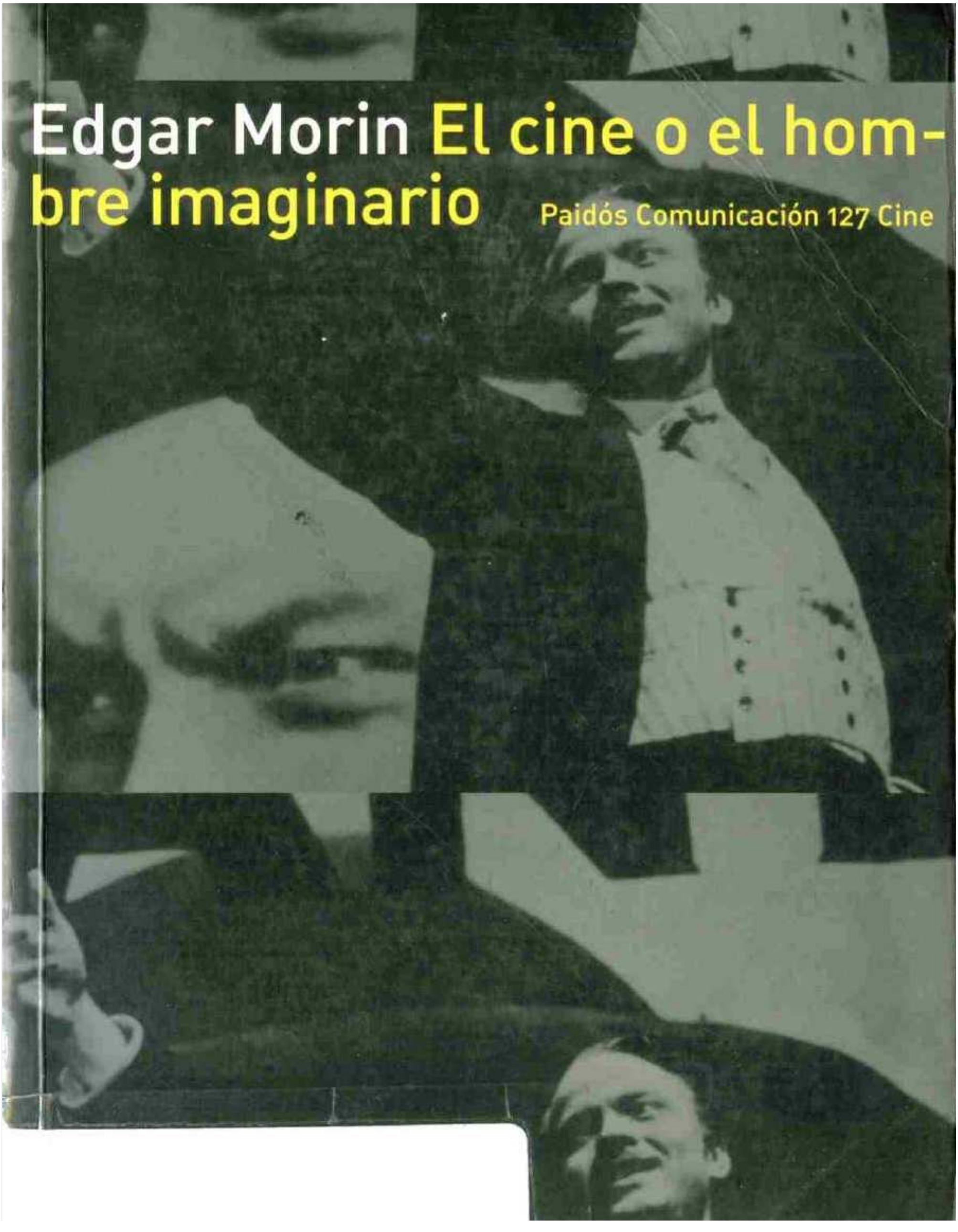
Edgar Morin El cine o el hombre imaginario

Paidós Comunicación 127 Cine



El cine o el hombre imaginario

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain- *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J.L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*

Edgar Morin

El cine o el hombre imaginario

PAIDÓS

Título original: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*
Publicado en francés, en 1956, por Les Éditions de Minuit, París

Traducción de Ramón Gil Novales

Cubierta de Mario Eskenazi

Primera edición en castellano en Editorial Seix Barral, Barcelona, en 1972

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1956 Les Éditions de Minuit
© 2001 de la traducción, Ramón Gil Novales
© 2001 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1077-6
Depósito legal: B-20.939/2001

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 92 - 08191 Rubí (Barcelona)

El arte del cine... quiere ser objeto digno de vuestras meditaciones: reclama un capítulo en esos grandes sistemas en los que se habla de todo, excepto del cine.

BELA BALAZS

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma. Por eso, como dice Jean Epstein,[1] «ignoramos todo lo que ignoramos del cine». Agreguemos, o más bien deduzcamos: ni siquiera sabemos lo que sabemos de él. Una membrana separa al homo cinematographicus del homo sapiens, al igual que separa nuestra vida de nuestra conciencia.

El propósito de nuestra investigación es interrogar al cine, considerarlo en su totalidad humana. Si es demasiado ambicioso se debe a que también lo es la necesidad de la verdad misma.

El presente volumen es una tentativa y elucidación, según un método de antropología genérica que se resiste de estar expuesto in abstracto: sólo se justifica por su eficacia informativa de la unidad y complejidad del fenómeno estudiado.

Hemos podido realizar este trabajo gracias al Centre National de la Recherche Scientifique, al que damos las gracias por habernos permitido emprenderlo y proseguirlo en el marco de las investigaciones del Centre d'Études Sociologiques. Agradecemos a los que, con su apoyo, nos han proporcionado el bien más precioso que podían concedernos: confianza y libertad. Son los señores Max Sorre, Étienne Souriau y el primer jefe Georges Friedmann. Una especial gratitud nos liga a Georges Friedmann; es natural que a él vaya dirigido el homenaje de este libro.

1. El cine, el avión

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean un «muro del sonido». La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. Hasta entonces sólo tenían alas las criaturas de su imaginación, de su deseo: Los ángeles. Esta necesidad de volar, que toma impulso, mucho antes que Ícaro, al mismo tiempo que las primeras mitologías, se muestra aparentemente como la más loca e infantil. Así, se dice de los soñadores que están en las nubes. Los de Clément Ader, por un instante, escaparon del suelo y el sueño tomó cuerpo finalmente.

Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, don-

realidad de la tierra. El ojo objetivo —y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo— captaba la vida para reproducirla, «imprimirla», según Marcel L'Herbier. Este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor. Para Muybridge, Marey y Démeny, el cinematógrafo, o sus predecesores inmediatos, como el cronofotógrafo, son instrumentos de investigación «para estudiar los fenómenos de la naturaleza» y «rinden... el mismo servicio que el microscopio para el anatomista».[1] Todos los comentarios de 1896 se vuelven hacia el porvenir científico del aparato de los hermanos Lumière, quienes, veinticinco años después, seguían considerando el espectáculo del cine como un accidente.

Mientras los Lumière no creían en el futuro del cine, el espacio aéreo se había civilizado, nacionalizado, «navegabilizado». El avión, *hobby* de soñador, manía de cabalgador de nubes, era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra. Unido a la tierra por las redes de radio y radar, el «corcel del cielo» se ha hecho correo del cielo, transporte común, diligencia del siglo XX. Sigue siendo dominio del sueño, de los pioneros y de los héroes, pero cada hazaña precede y anuncia una explotación. El avión no ha huido de la tierra. La ha dilatado hasta la estratosfera. La ha acortado.

La máquina volante ha alcanzado sabiamente el mundo de las máquinas, pero «las obras creadas por el cine, la visión del mundo que presentan, han desbordado de manera vertiginosa los efectos de la mecánica y de todos los soportes del film».[2] El film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas —de las *stars*—, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo.

Este fenómeno asombroso apenas llama la atención de los historiadores del cine, que consideran, según una cándida finalidad, el tiempo de génesis del cine como una época de aprendizaje en la que se elaboran un lenguaje y los medios predestinados, supuestamente, para constituir el

1. Véase las obras citadas en nuestra bibliografía (II, B), principalmente las de

ir a la estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real. Lumière había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica.

¿Iba a disiparse este encanto después de las representaciones Lumière? Cabría creerlo. El cinematógrafo se lanza por el mundo y se hace turista. Se metamorfosea en hechizo. Sin embargo, las primeras meditaciones sobre la esencia del cine, hechas unos veinte años más tarde, comienzan con la toma de conciencia de la inicial fascinación y le dan un nombre, el de fotogenia.

¿Cómo definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida? La fotogenia es «este aspecto poético extremo de los seres y de las cosas» (Louis Delluc), «esta cualidad poética de los seres y de las cosas» (León Moussinac), «susceptibles de sernos reveladas exclusivamente por el cinematógrafo» (uno y otro).

Pensamiento infantil, candor de expresión, pobre y rico como los balbuceos de la revelación mística; la gran verdad patalea: la fotogenia es la cualidad propia del cinematógrafo y la cualidad propia del cinematógrafo es la fotogenia... Epstein da un paso adelante cuando, por encima de «la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor», define como fotogénico «todo lo que es *valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica*».[4]

Esta cualidad sobrevalorizadora (no es absurdo unir dialécticamente los dos términos) no puede confundirse con lo pintoresco, esa invitación a la pintura que nos dirigen las cosas bonitas. «Pintoresco y fotogenia sólo coinciden por casualidad».[4] Lo pintoresco está en las cosas de la vida. Lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en las cosas que no son pintorescas.

Escenas anodinas, «momentos familiares» fijados por el cine-ojo *(Kino-Glatz)* de Dziga Vertov, pueden verse exaltados a «un paroxismo de existencia» (Louis Chavance), «sublimados, transfigurados» (Henri Agel), o revelar en ellos «la belleza secreta, la belleza ideal de los movimientos y de los ritos de cada día».[5]

¿De qué paroxismo, de qué transfiguración se trata? Citemos por entero la frase de Chavance: «En este paroxismo de existencia encuentro un carácter sobrenatural»; terminemos la de Agel: «La virtud de tendencia surrealista del cine se realiza de la forma más pura».[6] Y concluyamos con

Albert Valentin: «El objetivo confiere a todo lo que se le acerca un aire de leyenda, transporta fuera de la realidad todo lo que cae en su campo».[7] ¿No es asombroso que la cualidad «legendaria», «surrealista», «sobrenatural» sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?

Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real. Invirtamos la proposición y admiremos lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales. En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como en una exacta sobreimpresión.

Ocurre como si, ante la imagen fotográfica, la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llamaba «videncia», no extraña a lo que los videntes llaman «ver» (ni tal vez a esa satisfacción que los *voyeurs*» logran con la mirada): una segunda vista, como se dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo ver, los técnicos inventaron el verbo «visionar», y ello no fue por azar.

Así, según la expresión de Moussinac, la imagen cinematográfica mantiene «el contacto con lo real y lo transfigura en magia».[8]

De nuevo viene, esta vez aplicada a la más fiel de las imágenes, la palabra magia rodeada del cortejo de palabras sin consistencia —maravilloso, irreal, etc...— que estallan y se evaporan en cuanto se intenta manipularlas. No es que no quieran decir nada; es que no pueden decir nada. Expresan el deseo impotente de expresar lo inexplicable. Son la contraseña de lo inefable. Debemos tratar estas palabras con sospecha debido a su terquedad en insistir sobre su nada. Pero al mismo tiempo esta terquedad es señal de una especie de ciego olfato, como esos animales que escarban el suelo siempre en el mismo lugar o ladran cuando se levanta la luna. ¿Qué han olfateado? ¿Qué han reconocido? ¿Magia? ¿Fotogenia? ¿Cuál es este genio de la foto?

Genio de la foto

La fotografía dio origen en 1839 a la palabra fotogenia.[9] Se la sigue empleando. Nos descubrimos, ante nuestros clichés, «fotogénicos» o no,

7. A. Valentin, «Introduction à la magie blanche et noire», en *Art cinématographique*, n.° 4, París, Alcan, 1927, pág. 109.

según una misteriosa mejoría o empeoramiento. La fotografía nos adula o nos traiciona; nos da o nos niega un no sé qué.

Cierto es que la fotogenia del cinematógrafo no puede reducirse a la de la fotografía. Pero es en la imagen fotográfica donde reside su fuente común. Para aclarar el problema es un buen método partir de esta misma fuente.

Aunque inmóvil, la imagen fotográfica no está muerta. La prueba es que queremos las fotos, las miramos. Sin embargo, no están animadas. Esta observación falsamente ingenua nos instruye. En el cinematógrafo podríamos creer que la presencia de los personajes proviene de la vida —el movimiento— que se les ha dado. *En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes.* Esta presencia no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista. El genio de la foto es en primer lugar químico. La más objetiva, la más mecánica de todas las fotografías, la del foto-matón, puede transmitirnos una emoción, una ternura como si en cierta manera, según la frase de Sartre, el original se hubiera encarnado en la imagen. Por lo demás, la palabra clave de la fotografía: «sonría», implica una comunicación subjetiva de persona por medio de la película, portadora del mensaje del alma. La más trivial de las fotografías encubre o evoca una cierta presencia. Lo sabemos, lo sentimos, ya que llevamos las fotografías con nosotros, las guardamos en casa, las mostramos (omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen: «ésta es mi madre, mi mujer, mis hijos»), no solamente para satisfacer una curiosidad extraña, sino por el placer de contemplarlas una vez más, reconfortarnos con su presencia, sentirlas cerca de nosotros, con nosotros, en nosotros, como pequeñas presencias de bolsillo, unidas a nuestra persona o a nuestro hogar.

Los padres y las madres difuntas, el hermano muerto en la guerra, miran desde su gran marco, velan y protegen la casa campesina como dioses lares. En el hogar, las fotografías hacen las veces de las estatuillas u objetos alrededor de los cuales se mantenía el culto a los muertos. Desempeñan, de manera atenuada, ya que el culto a los muertos está atenuado, el mismo papel de las tablillas chinas, puntos de unión en los que los seres queridos desaparecidos están siempre dispuestos a la llamada.

La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas ar-

que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?[10]

La fotografía, en este estudio, puede ser exactamente llamada recuerdo. El recuerdo puede asimismo ser llamado vida reencontrada, presencia perpetuada.

Los dos términos foto-recuerdo están enlazados, son intercambiables. Escuchemos a estas comadres: «¡Qué hermosos recuerdos os trae esto, qué hermosos recuerdos os traerá!». La fotografía sirve de recuerdo, y este servicio puede desempeñar un papel determinante, como el turismo moderno, que se prepara y realiza como una expedición destinada a traer un botín de recuerdos, fotografías y tarjetas postales. Cabe preguntarse cuál es el objetivo profundo de estos viajes de vacaciones en los que se parte a admirar monumentos y paisajes que no se visitan en el propio país. El parisiense que ignora el Louvre, que no ha franqueado el pórtico de una iglesia y que no se desviará de su camino para contemplar París desde lo alto del Sacré-Coeur, no dejará de visitar una capilla de Florencia, recorrerá los museos, se agotará subiendo a los campaniles o a los jardines colgantes de Ravello. Donde se quiere verlo todo bien, y no tomar solamente fotos. Pero lo que se busca, lo que se ve es un universo que, al amparo del tiempo o al menos soportando victoriosamente su erosión, es ya de por sí un recuerdo. Montañas eternas, islas de felicidad donde se refugian los multimillonarios, *vedettes,* «grandes escritores» y, sobre todo, lugares y monumentos «históricos», reino de estatuas y columnas, campos elíseos de civilizaciones muertas... Es decir, reino de la muerte, donde la muerte está transfigurada en las ruinas, donde una especie de eternidad vibra en el aire, la del recuerdo transmitido de siglo en siglo. Por eso las guías y *baedekers* desprecian la industria y el trabajo de un país y presentan solamente su momia embalsamada en el seno de una inmóvil naturaleza. Lo que se llama el extranjero aparece finalmente con una extrañeza extrema, como algo fantasmal, acrecentado por la rareza de las costumbres y del idioma desconocido (que siempre es abundante cosecha de «recuerdos»). Y al igual que para los arcaicos lo extraño es un espíritu en potencia, y el mundo extraño una frontera avanzada de la morada de los espíritus, el turista se mueve como en un mundo poblado de espíritus. La cámara fotográfica enfundada en cuero es como su talismán

10. Los muertos fotografiados que desconocíamos; tías abuelas y tíos abuelos, apa-

que lleva en bandolera. Y para ciertos frenéticos, el turismo es una cabalgata entrecortada con múltiples paradas. No se mira el monumento, se le fotografía. Se retrata uno mismo al pie de los gigantes de piedra. La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada sólo tuviera valor para el recuerdo futuro; la imagen en la película enriquece la potencia del recuerdo al cuadrado.

Toda película es como una pila que se carga de presencias: rostros amados, objetos admirados, acontecimientos «hermosos», «extraordinarios», «intensos». Por eso el fotógrafo profesional o aficionado surge en cada uno de los momentos en los que la vida sale de su indiferencia: viajes, fiestas, ceremonias, bautizos, bodas. Sólo el duelo —interesante tabú que comprendemos pronto— permanece inviolado.

La pasión amorosa carga la fotografía de una presencia casi mística. El cambio de fotos se introduce en el ritual de los amantes que se han unido corporal o, al menos, espiritualmente. La foto recibida se convierte en objeto tanto de adoración como de posesión. La propia se ofrece al culto al mismo tiempo que a la apropiación. El trueque de las imágenes realiza mágicamente el trueque de las individualidades, en que cada una de ellas se convierte a la vez en ídolo y esclavo de la otra, y que es el amor.

Toma de posesión, abandono de sí mismo. Estos términos son aquí retóricos. Pero se esclarecen si se consideran los casos límites en que la fotografía, integrándose en las prácticas ocultistas, se convierte literalmente en presencia real, objeto de posesión o hechizamiento.

Desde 1861, casi en su nacimiento, la fotografía ha sido aprehendida por el ocultismo, es decir, por ese *digest* de creencias y prácticas que comprende el espiritismo, la clarividencia, la quiromancia, la medicina de los curanderos y las diversas religiones o filosofías esotéricas.

Curanderos, hechiceros y videntes que hasta entonces actuaban con amuletos o por medio de representación mental, emplean en adelante la fotografía, con la que tratan y curan, localizan al hijo o esposo desaparecido, hechizan, ejecutan los maleficios del hechizo cada vez con mayor frecuencia gracias a la fotografía. Dicho de otro modo, la fotografía es, en el estricto sentido del término, *presencia real* de la persona representada; en la fotografía se puede leer el alma de la persona, su enfermedad, su destino. Más aún: por ella y sobre ella es posible una acción.

Si se puede poseer por foto, es evidente que ésta puede a su vez po-

El temor a esta posesión maligna, evidente hace unos años en China y en numerosas culturas antiguas, nos es sin duda inconsciente. Tal vez no es menos inconscientemente conjurado por la fórmula restitutoria de «el pajarito va a salir». La psicosis de espionaje hace subir este temor a la superficie; los tabúes fotográficos desbordan muy rápidamente los objetivos de seguridad que les habían determinado; en tal ciudad extranjera se puede ver todo, pero no se puede fotografiar nada. El odio rodea al fotógrafo, aunque sólo haya «tomado» una pared. Le ha quitado una sustancia vital y secreta, se ha hecho con un poder.

Por otra parte, los incultos o los acusados que rehúsan la fotografía lo hacen más por la expresión que ocultan que por su rostro. Théophile Pathé cita este caso, ya cinematográfico, de testigos de un crimen libertino que, después de haber acusado a uno de sus conocidos, se turbaron ante la cámara de Pathé-Rural.[11] La fotografía puede estar igualmente dotada de un genio visionario, abierto a lo invisible. Lo que se llama «fotogenia» no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano. Desde que en 1861 el fotógrafo Mummler de Filadelfia inventó la «fotografía espiritista», o sea la sobreimpresión, circulan en los medios ocultistas fotos de seres fantásticos sobre fondo de paisajes reales.[12]

Estas fotografías van acompañadas de una historia, que pretende fundamentar su autenticidad. Emocionado con el espectáculo de las ruinas de una ciudad milenaria de Asia Menor, un turista toma una fotografía; al revelarla descubre con estupor a tres magos antiguos de gran talla y barba asiria, translúcidos ante las piedras del templo muerto. Nosotros mismos hemos asistido a la génesis espontánea y a la difusión de tales leyendas: un pariente nos mostró una foto tomada en un lugar desierto, en la que se veía un inmenso rostro sonriente de profeta. El semanario *Match* reprodujo, sin denunciarla como superchería, una fotografía del cielo de Corea con la gigantesca figura de un Cristo en sobreimpresión sobre los bombarderos en vuelo.

La fotografía abarca un registro tan amplio, satisface necesidades tan

11. T. Pathé, *Le Cinéma*, págs. 119-120.

12. Véase Charles Lancelin, *Méthode de dédoublement personnel*, las fotos del final, principalmente del fantasma de la señora Leóntine, doble de la futura esposa del doctor Volpi; del fantasma de la señora Lambert, bola mental del doctor Baraduc. Por lo

evidentemente afectivas y estas necesidades son de tal amplitud,[13] que no se puede considerar su empleo —desde la foto-presencia y la foto-recuerdo a la diapositiva— como un simple epifenómeno de una función esencial que sería la documentación de archivo o el conocimiento científico. ¿Cuál es, pues, la función de la foto? Múltiple y siempre indefinible en el último momento. ¿Enmarcarla, pegarla en un álbum, deslizarla en la cartera, mirarla, amarla, besarla? Todo eso, indudablemente... Comienza en la presencia moral, va hasta el hechizo y la presencia espiritista. La fotografía: Fetiche, recuerdo, presencia muda; sustituye o se simultánea con las reliquias, flores marchitas, pañuelos preciosamente guardados, mechones de cabello, objetos menudos, chucherías, torre Eiffel y plaza de San Marcos en miniatura. Por todas partes, puestas sobre los muebles, colgadas en las paredes, las fotografías y las tarjetas postales reinan sobre una corte de fruslerías irrisorias, retaguardia del recuerdo, combatientes del tiempo, disputando al olvido y a la muerte jirones de presencia viva.

¿De dónde proviene este papel? No de una propiedad particular del colodión húmedo, del gelatinobromuro, de la acetocelulosa, sino de lo que nosotros mismos ponemos en ellos. Las propiedades que parecen pertenecer a la foto son las propiedades de nuestro espíritu que se fijan en ella y que ella nos devuelve. En lugar de buscar en la cosa fotográfica la cualidad, tan evidente y profundamente humana de la fotogenia, es preciso remontarse hasta el hombre... La riqueza de la fotografía reside no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella.

Todo nos indica que el espíritu, el alma y el corazón humanos están profunda, natural e inconscientemente comprometidos en la fotografía. Todo ocurre como si esta imagen *material* tuviera cualidad *mental.* En ciertos casos es como si la foto revelara una cualidad de la que carece el original, una *cualidad de doble. Hay que intentar captar la fotogenia a este nivel radical del doble y de la imagen mental.*

13. El estudio de la industria y del comercio de la fotografía nos revela la formida-

La imagen y el doble

La imagen mental es «estructura esencial de la conciencia, función psicológica».[14] No cabe disociarla de la presencia del mundo en el hombre, de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Sartre dice que «la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia». *Agreguemos en seguida lo recíproco:* de estar presente en el seno mismo de su ausencia. Como dice el propio Sartre, «el original se encarna, desciende a la imagen». La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia.

Los viejos, como los niños, no son conscientes de la ausencia del objeto y creen en la realidad de sus sueños tanto como en la de las vigilias.

Es que la imagen puede presentar todos los caracteres de la vida real, incluida la objetividad. Un texto de Leroy citado por Sartre nos indica que una imagen, incluso reconocida como visión mental, puede presentar caracteres perfectamente objetivos: «En la época en que estudiaba anatomía, acostado en la cama, con los ojos cerrados, veía con gran claridad y *perfecta objetividad* la preparación en la que había trabajado durante el día». Además, esta imagen objetiva puede poseer una cualidad de vida que no conoce el original. Acabemos la cita: «La semejanza parecía rigurosa, *la impresión de realidad,* si se me permite expresarme así, de *vida intensa* que se desprendía de ella *era tal vez más profunda que si me hubiera encontrado frente al objeto real*».[15]

Por consiguiente, puede efectuarse cierta sobrevaloración subjetiva a partir de la simple representación objetiva. Vayamos más lejos: esta sobrevaloración subjetiva es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir, de su aparente exterioridad material.

Un mismo movimiento aumenta correlativamente el valor subjetivo y la verdad objetiva de la imagen, hasta una «objetividad-subjectividad» extrema o alucinada.

Este movimiento valoriza la imagen, que puede parecer animada de una vida más intensa o más profunda que la realidad, e incluso, en el límite alucinatorio, de una vida sobrenatural. Se irradia entonces una fuerza tan poderosa como la muerte, ya virtud proustiana del tiempo reencontrado, ya virtud espiritista. Todo ocurre como si, en el hombre, la

necesidad que lucha contra la erosión del tiempo se fijara de manera privilegiada sobre la imagen.

Este movimiento que valoriza la imagen, la impulsa al mismo tiempo hacia el exterior y tiende a darle cuerpo, relieve y autonomía. Se trata de un aspecto particular de un proceso humano fundamental que es la proyección o la enajenación. Como excelentemente dice Quercy, «nuestros estados psíquicos, desde que los hemos creado, nos son siempre más o menos extraños. En sus estados llamados subjetivos, el sujeto encuentra en él objetos. Ideas, recuerdos, conceptos, nombres, imágenes, sentimientos, experimentan en nosotros lo que los alemanes llaman *Entfremdung*, un extrañamiento, una enajenación. Y si, por costumbre, solamente ciertos estados nuestros, llamados percepciones, son proyectados al espacio, esta objetivación máxima parece poder generalizarse a todos los objetos psíquicos».[16] En esta obra emplearemos casi indiferentemente la noción de alienación, de ascendencia hegeliano-marxista, y la de proyección, de origen psicoanalítico. Una informa más bien sobre el movimiento naciente y la otra sobre la concretización objetiva de los procesos psíquicos.

Cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista.

Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el *doble*, imagen-espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad.[17]

El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.

Nuestro doble se nos puede aparecer en esas visiones hoffmanianas o dostoievskianas, descritas clínicamente con el nombre de autoscópicas o heautoscópicas. El doctor Fretet nos dice que la visión del doble «es una experiencia al alcance de todos». El doctor L'Hermitte tuvo el mérito de subrayar que cada uno tiene, «con una aptitud más o menos grande, posibilidad de ver su doble».[18] Reconoció la raíz antropológica del doble, «experiencia muy viva de sí mismo».[19] La diferencia entre lo patológico y lo normal es, como siempre, de grado en la alienación. Aún se reduce más cuando se considera no ya nuestra sola civilización, sino sus orígenes.

El *doble* es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito humano universal. Mito experimental; su presencia, su existencia no ofrecen duda: se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego:* un *ego alter,* un yo otro.

El doble, otro y superior, posee la fuerza mágica. Se disocia del hombre que duerme para ir a vivir literalmente la vida suprarreal de los sueños. En el hombre en estado de vigilia, el doble puede alejarse, realizar asesinatos y hazañas. El primitivo es literalmente *doblado* a lo largo de toda su vida, para ser dejado finalmente en el mismo lugar, cadáver, harapo, en el momento de la muerte. Una vez destruida la carne y acabada la descomposición, el doble se libera definitivamente para convertirse en espectro, *ghost*, espíritu. Detentor, pues, de la *amortalidad*, posee un poder tan grandioso que, al cambiarla la muerte, se convierte en dios. Los muertos son ya dioses y los dioses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, *es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior.*

En esta imagen fundamental de sí mismo, el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y bondad, su «superyo» y su «yo». Cuando con la evolución se desliga y amplía el dualismo moral del bien y del mal, el doble (o lo que de él queda en los folklores o las alucinaciones) es portador tanto del bien (ángel de la guarda) como, lo más frecuente, de todas las potencias maléficas (fantasma).

Antes de proyectar en él sus terrores, el hombre ha fijado sobre el doble todas las ambiciones de su vida —la ubicuidad, el poder de meta-

las dimensiones míticas del universo de los dobles y de la muerte. Consideremos el cine futuro imaginado por las ficciones de anticipación. Se ve dibujarse el mito último de la cinematografía, que es al mismo tiempo su mito primero. *El cine total,* que catapulta en el porvenir insondable lo que está en germen en el núcleo mismo de la imagen, revela las potencias latentes de ésta.

La primera vaga anticipación comienza por conferir todas las cualidades sensibles a las imágenes proyectadas. En *Un mundo feliz,* Aldous Huxley describe la película cantada, hablada, sintética, en colores, estereoscópica, olorosa. Están solicitados todos los sentidos de los espectadores.

Esta anticipación tímida no es más que una de las dos etapas por adelantado sobre el cinemascope. Más interesantes son las imaginaciones que se liberan de la sala y proyectan el cine en «la bella pantalla que nos ofrece el cielo, la noche. Se busca un inventor que perfeccione esta idea».[35] Después de René Clair, Dovjenko profetizaba en 1931 un cine sin pantalla, donde el espectador asistiría a la película como si se encontrara en el centro de la acción cinematográfica.[36] Mientras tanto, René Barjavel imagina el genérico aéreo de un Simbad el Marino. Los espectadores están acostados en sus butacas. Las ondas nacen, mueren. En las ondas se agranda una bola, se abre en flor de loto. «En el corazón de la flor está acurrucada el ave roc. Se levanta, despliega sus inmensas alas, da tres vueltas a la sala. Un hombre minúsculo está agarrado a una de sus patas, más gruesas que un roble milenario».[37] Más aún, Barjavel describe el telecine futuro: «Las ondas llevarán las imágenes por todo el espacio. Los postes receptores las concretarán a voluntad». Y Henry Poulaille: «Mañana, la imagen estará ante nosotros, trenzada en los rayos luminosos, sin el soporte de la pantalla, alucinante».[38]

En esta etapa del onirismo de anticipación, el mundo de la película se ha convertido ya, muy exactamente, en el mundo de los espíritus o fantasmas, tal como se manifiesta en gran número de mitologías antiguas: mundo aéreo por el que navegan los espíritus omnipresentes. La pantalla se ha disuelto en el espacio. Los fantasmas están por todas partes. Aunque la imaginación vaya más lejos o bien vuelva a encontrar su fuente, lo

35. R. Clair, en *Crapouillot,* número especial sobre cine, marzo de 1927.
36. Citado por Jean-Georges Auriol: «Formes et manières», en *La Revue du Ciné-*

cierto es que los fantasmas han descendido sobre la tierra. Están entre nosotros, espectros corporales, idénticos a nosotros mismos. En su arcaismo de estado puro, en su presencia alucinante en el seno del mundo real, el cine total desdobla nuestro universo. La evolución del cine concluirá «cuando esté en condiciones de presentarnos personajes de tres dimensiones, coloreados y tal vez olorosos, cuando estos personajes se liberen de la pantalla y de la oscuridad de las salas para ir a pasearse por las plazas públicas y las viviendas de cada uno»,[39] como los hombres y las mujeres de la isla de Morel,[40] como los leones proyectados cinematográficamente en la *nursery* demasiado perfeccionada de Ray Bradbury.[41]

Esta imaginación no es desordenada. La prueba es que se modela con bastante exactitud según el arquetipo mítico que el genio del conde Auguste Villiers de l'Isle Adam soñó a partir de los inventos de Edison antes del nacimiento del kinetógrafo. En *L'Éve future* (1886), el «brujo de Menloe Park» crea una copia perfecta —salvo en el punto de la necedad, que es lo propio e inimitable del hombre— de la soberbia y tonta Alice Clary. Ese doble radiante, Hadaly, es de la misma esencia que la Fausti-

na de Bioy Casares. A setenta años de distancia, los sueños anteriores al cine y el sueño del fin cinematográfico del hombre se reúnen en el mundo de los dobles. Este mundo vuelve a encontrar su encanto original e incluso exalta su cualidad mágica esencial: El mundo de la inmortalidad, es decir, el mundo de los muertos.

Como decía un muchachito a Max Jacob, «el cine se hace con los muertos. Se les coge y se les hace caminar y eso es el cine».[42] Los muertos se encarnan naturalmente en el cine total de Barjavel. «Los fantasmas de los grandes hombres precederán los cortejos conmemorativos. La imagen de la Bastilla brotará de nuevo cada 14 de julio en el corazón de París. En los campos de batalla, Bayards impalpables arrastrarán a los vacilantes hacia fines heroicos».[43]

Pero aún no estamos en el fin del viaje. Este *mundo desdoblado* intenta absorber el mundo real. En el nuevo invento de *Cinelandia,* los espíritus de los espectadores serán succionados por el cono absorbente de la máquina de proyecciones reales.[44] Los cuerpos adormecidos permane-

39. R. Barjavel, *Cinéma total,* pág. 9.
40. A. Bioy Casares, *La invención de Morel.*
41. *La Brousse,* en *El hombre ilustrado,* de R. Bradbury.
42. Referido por Louis Guilloux en *Absent de Paris,* págs. 182-183.

cerán en la sala, bajo la vigilancia de los agentes de la autoridad. Al igual que la fotografía ocultista «absorbe» lo vivo, el cine total absorberá nuestro propio doble para hacerle vivir un sueño colectivo organizado. El invento de Morel todavía es más grandioso. Para suprimir la muerte, el genial Morel ha «succionado» enteramente a los vivos en su isla dedicada a la eternidad.[45] El cine total, que absorbe finalmente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad.

El invento de Morel nos propone el mito cinematográfico final: la absorción del hombre en el universo desdoblado para que la eternidad le salve. Dicho invento nos revela que si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra, donde está el refugio primero y último contra la muerte?

El pajarito

La imagen... El cinematógrafo Lumière lleva en sí todas las potencias que, desde siempre, los hombres han atribuido a la imagen. Hay, aunque sea en el estricto reflejo de la naturaleza, algo distinto a la naturaleza. El cinematógrafo valora excesivamente lo real, lo transfigura sin transformarlo por su propia virtud maquinal que algunos han llamado fotogenia, como se hubiera podido hablar en otro tiempo de la virtud soporífera del opio. Esta virtud fotogénica cubre todo el campo que va de la imagen al doble, de las emociones subjetivas a las alienaciones mágicas. Efectivamente, el cinematógrafo Lumière, por limitado que sea, es ya microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de los dobles. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte. Pero de hecho esos prestigios y poderes están en estado naciente, larvario, atrofiado, inconsciente. *Los fenómenos extremos de la visión autocinematográfica, del ocultismo fotográfico o cinematográfico, de la mitología del cine total, permiten aclarar el complejo indiferenciado de los fenómenos normales.* Recíprocamente, los fenómenos normales, es decir, la curiosidad y el placer que causan las proyecciones cinematográficas destinadas a este placer y cu-

riosidad, nos permiten adivinar sus potencialidades mágicas. El doble está en potencia, invisible en la pantalla, en estado de virus, según frase de Malraux. Para revelarlo basta la mirada cándida del primitivo, un poco de abandono por nuestra parte.

La fotografía era ya el San Juan Bautista químico de una cinematografía que liberó la imagen de sus cadenas, la purificó de las fetichizaciones en las que se endurece todo encuentro entre el goce y la apropiación privada, le aportó el movimiento de la vida. El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de *sombra-reflejo*. Resucita, en el siglo XX, el doble originario. *Es una maravilla antropológica. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real.*

Se comprende que todas las corrientes pasadas de invención se hayan orientado naturalmente hacia él, se presiente que no le haya sido necesario cambiar de aparato para permitir los prodigiosos desarrollos futuros. *El cinematógrafo fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación, en cine.*

Esta transformación la llevaba necesariamente en él. Porque el cine-ojo, el cine-espejo de Lumière, no era más que una tendencia, al igual que el cine-ojo de Vertov. *El cinematógrafo no era más que un momento único y breve de paso, donde se equilibraba la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias humanas de proyección.* Debía nacer otra cosa. Y esta otra cosa estaba precisamente implicada en esta fuerza proyectada en la imagen y susceptible de llevarla hasta la magia de la inmortalidad. El más asombroso complejo afectivo-mágico, encerrado en la imagen, debía intentar liberarse, abrir su propio camino hacia lo imaginario. Efectivamente, el cinematógrafo se metamorfoseó según un trastornador proceso, medio afectivo, medio mágico. Ocurrió una cosa notable: «La extraña exaltación de la potencia propia de las imágenes improvisaba a su vez espectáculos que eran sepultados en lo invisible».[46] El pajarito, anunciado siempre en vano por el fotógrafo, al fin iba a salir.

3. Metamorfosis del cinematógrafo en cine

En los orígenes del cinematógrafo no hubo solamente investigaciones sobre los movimientos de los bípedos, cuadrúpedos y pájaros, sino también sobre el encanto de la imagen, de la sombra y del reflejo. Este encanto domina un aparato destinado esencialmente al espectáculo. La corriente de invenciones que erraba a lo largo de todo el siglo XIX encuentra un lecho y se establece en él. El aparato y el sistema de proyección se estabilizan. El cinematógrafo disponía aparentemente desde la Exposición de 1900 de los medios técnicos necesarios para ampliar la imagen a las dimensiones de la pantalla gigante e incluso circular (cinecosmorama de Raoul Grimoin-Sanson y cinematorama de Auguste Baron), enriquecerla con el sonido (películas habladas de Baron, en 1898; fonorama, de Berthon, Dussaud y Jaubert; fono-cine-teatro, de Clément-Maurice Gratioulet y Henri Lioret; cine-fonógrafo, de León Gaumont, etcétera), acompañarla con el co-

sas.[1] Sin embargo, abandonará durante varias décadas estos desarrollos previsibles con el fin de operar una transformación inesperada, inaudita. Esta evolución —revolución, la llamaremos en seguida— concierne no sólo al aparato tomavistas, sino a la manera de usarlo, como dice R.-M. Arlaud.[2]

Ontogénesis

Extraordinaria metamorfosis que, sin embargo, pasa casi inadvertida porque —entre otras razones— los que realizaron el paso del cinematógrafo al cine no eran honorables profesionales, pensadores diplomados o artistas eminentes, sino gente de todo oficio, autodidactas, fracasados, farsantes, histriones... Durante quince años, haciendo las películas, han dado lugar al cine, sin preocuparse por el arte mas que como justificación pomposa para uso de los papanatas. La revolución que efectúan estos anónimos, aislada y simultáneamente; a base de pequeñas astucias, ideas cándidas y engañabobos, es fruto de un empuje oscuro, casi inconsciente, profundo y necesario.

Es imposible localizar la paternidad del cine en un nombre, país u hombre: en Inglaterra, en Francia, en Italia, en Estados Unidos, en Dinamarca, en Suecia, en Alemania, en Rusia, en todas partes donde se producen películas, surgen poco más o menos los mismos inventos. Antes de Griffith e incluso de Porter, Méliès y los cineastas ingleses de Brighton —como ha demostrado Sadoul— inventan las primeras técnicas. Éstas vuelven a ser inventadas varias veces. El montaje fue producto de veinticinco años de inventos audaces, azarosos, para encontrar finalmente su maestro en Eisenstein.

La metamorfosis se inicia después de la guerra de 1914-1918 con el expresionismo y el *Kammerspiel* alemán, y en 1925, año del *Acorazado Potemkin* (Bronenosetz Potemkine, 1925), con el impulso del film soviético.

Pero en cuanto pasó de las manos de Méliès, de los fotógrafos de Brighton y de los directores de la Zecca, al recinto reservado a los artis-

1. Estudiaremos más adelante la cuestión de las posibilidades económicas y técnicas del cinematógrafo sonoro, en colores y sobre pantalla grande, que se ofrecían en 1900.

vilizado y proporciona el punto de salida de una de las técnicas claves del film: La sobreimpresión.[5]

La sobreimpresión fantasmal y el desdoblamiento los hemos inscrito en primer lugar porque para nosotros tienen los rasgos familiares de una «magia» ya evocada y también porque poseen los caracteres propios del nuevo mundo del cine; *son los trucos, en primer lugar fantásticos, pero que van a convertirse en técnicas de la expresión realista.* Se integran en una amalgama en la que Méliès añade sus procedimientos originales a los del teatro «Robert-Houdin» y de la linterna mágica, participando en esta inserción sistemática del trucaje en el seno del cinematógrafo. Todos forman parte de ese ramillete de ilusiones que, después del reflujo de lo fantástico, constituirá la retórica elemental y esencial de toda película.

Todos los trucos prestidigitadores de Méliès se enraizan en *técnicas claves* del arte de la película, comprendiendo principalmente en ellas al documental y a las actualidades. La sobreimpresión, el primer plano, el fundido y el encadenado son productos de decantación de las imaginaciones de la Star Film.[6]

Los historiadores —incluso los anglosajones— se dan cuenta de la importancia genética de Méliès. Pero estos mismos historiadores son como espectadores; medio aturdidos, medio maliciosos, que hubieran ido a informarse entre bastidores. «Trucos, son trucos, aquí están los trucos». Y, dirigiéndose al público, anuncian solemnemente: «Estas formulitas mágicas constituyen en realidad el germen de la sintaxis, del lenguaje, de los medios de expresión que permitieron al cine traducir la realidad de la vida».

Saben que estos trucos han cambiado el alma del cine, pero ignoran el alma de estos «trucos». La frase de Sadoul escamotea, al plantearla, la

5. En los años 1914-1924, las sombras, los halos, las luces, digamos, la magia latente del doble, desempeñaron igualmente un papel genético y estructural al aportar al cine ese conjunto de técnicas que se llama *fotografía.*

6. El papel de lo fantástico en el desarrollo del filme no se detiene en la ruina de Star Film de Georges Méliès. Con *El gabinete del doctor Caligari* (Das kabinett des Dr. Caligari, 1919), *La carreta fantasma* (Kör-Karlen, 1921), *Le Brasier ardent* (1923), asistimos a un impulso del cine que se enriquece en sustancia, en técnicas (fotografía) y en ambiente.

Se opera una incesante dialéctica que hace pasar al filme del documental realista al fantástico, y luego reintegra los procedimientos fantásticos como «medios de expresión que permiten al cine traducir la realidad de la vida». Con Méliès esta dialéctica no está

verdadera cuestión. ¿Cómo unos simples trucos, unas increíbles hechicerías, han podido desempeñar este papel motor, genético y estructural? *¿Por qué, en qué* han revolucionado al cinematógrafo? ¿Cómo es posible que el padre de un lenguaje y de un arte nuevo no haya sido más que un histrión que ocultaba una paloma en su manga? ¿Por qué tan pequeñas y burlonas maquinaciones tuvieron efectos tan grandes y patéticos? ¿Por qué el cine pasa por estas «formulitas mágicas» para poder «traducir la realidad de la vida»?

Conviene examinar primero la naturaleza común a los diversos trucos de Méliès: son los del teatro fantástico y de la linterna mágica; aunque enriquecidos con innovaciones, todos aspiran a efectos mágicos y fantásticos, y volvemos a usar los calificativos asociados a esos espectáculos anteriores al cine de los que se ha nutrido.

Esos trucos y espectáculos, mágicos y fantásticos, son de la misma familia que la brujería o el ocultismo. La prestidigitación, como la brujería, logra apariciones, desapariciones y metamorfosis. Sin embargo, al brujo se le cree brujo, mientras que al prestidigitador se le considera truquista. Los espectáculos de prestidigitación, al igual que los trucos de Méliès, son retoños decadentes y «de feria», en que lo fantástico ha dejado de ser tomado literalmente. No obstante, lo fantástico es la savia de esos espectáculos. Y es, aunque estetizada y desvalorizada, la visión mágica del mundo que se perpetúa a través de ellos.

No podemos dar todavía los caracteres esenciales de esta visión mágica del mundo, ya que el cine los aclarará al igual que ellos lo aclararán. Precisemos, mientras tanto, que nos referimos a la magia no como esencia, sino como cierta etapa y ciertos estados del espíritu humano. Si, para describirla, nos referimos a la visión del mundo arcaico, es que la alienación está en ella manifiesta, fetichizada. Si además concedemos preeminencia a la visión arcaica de la *muerte,* es que ninguna ganga empírica, ninguna escoria de realidad nos impide considerar su naturaleza fantástica.

En el capítulo anterior, el estudio de la imagen-reflejo nos llevaba a uno de los dos polos de la magia: el doble. La magia se detenía en el momento en que la imagen queda como espejo fiel y todavía no se ha transformado bajo el flujo del deseo, del temor o del sueño. Ahora bien, el universo de la magia no está solamente poblado de sombras y fantasmas; está, por esencia, abierto a todas las metamorfosis. Todo lo que es fantástico vuelve finalmente al doble y a la metamorfosis.[7]

En la visión del mundo arcaico, todas las metamorfosis son posibles

y efectivas en el seno de un inmenso parentesco fluido donde se bañan las cosas vivas o activas, las cuales no están encerradas en las prisiones de la objetividad y de la identidad. La metamorfosis triunfa de la muerte y se hace renacimiento. La muerte-renacimiento es la segunda inmortalidad, paralelamente a la superficie del doble. Los dobles se mueven en libertad en el universo de las metamorfosis y éste está animado por los espíritus, es decir, por los dobles.

Las metamorfosis permanecen vivas y activas en la hechicería infantil, en los cuentos y relatos fantásticos de la juventud y en la prestidigitación que, aunque reducida a la exhibición de feria, es exactamente arte mágico, no solamente por los traslados de lo visible a lo invisible y recíprocamente (apariciones, desapariciones), sino también y sobre todo por las transmutaciones y transformaciones.

Ahora bien, si volvemos a Méliès, es decir, al paso del cinematógrafo al cine, *no solamente encontramos en la empresa de sus films la prestidigitación (trucaje) y como resultado la hechicería, sino que descubrimos que el primer truco, el acto operatorio mismo que atrae la transformación del cinematógrafo en cine, es una metamorfosis.*

A finales de 1896 (en octubre, supone Georges Sadoul), es decir, apenas un año después de la primera representación del cinematógrafo, Méliès, como cualquier operador de la casa Lumière, filma la plaza de la Ópera. La película se atasca y vuelve a ponerse en marcha al cabo de un minuto. Mientras tanto, la escena ha cambiado: el ómnibus Madeleine-Bastille, arrastrado por caballos, ha dejado lugar a un coche fúnebre. Nuevos peatones atraviesan el campo visual del aparato. Al proyectar la película, Méliès vio de repente un ómnibus transformado en coche fúnebre y a los hombres cambiados en mujeres: «Se había encontrado el truco de las metamorfosis».[8]

En 1897, año en que «toma conciencia de su misión», como se dice en el lenguaje finalista y cándido que adoptan los biógrafos,[9] Méliès explota el procedimiento. Las primeras transformaciones obtienen gran éxito *(Le Manoir du Diable, Faust et Marguerite, Le Carrefour de l'Ópera, Magie diabolique, Le Diable au couvent, Cendrillon).* Como un «truco arrastra a otro», Méliès busca, encuentra nuevos procedimientos, y solamente entonces utiliza la maquinaria y la prestidigitación del teatro «Robert-Houdin» y de la linterna mágica. Siguiendo sus objetivos fantásticos, inventará el fundido-encadenado y el *travelling*.

No hay duda, la hechicería y lo fantástico, la visión mágica del universo, los procedimientos técnicos del cine se confunden en su estado naciente en el genio de Méliès. Con mayor precisión podemos decir que la metamorfosis no fue sólo el primer truco cronológico, sino el primordial.

Diez años más tarde y después de muchos trucos, Méliès seguía señalando el papel fundamental de la metamorfosis, distinguiendo las películas según dos categorías: la de los temas compuestos o escenas de género y *la de las vistas llamadas de transformaciones.* Méliès no innovó en la primera categoría. Edison ya había pensado en hacer del film una especie de espejo de la escena de *music-hall.* Méliès saltó con los pies juntos sobre el espejo tenido por Edison y los hermanos Lumière y fue a dar en el universo de Lewis Carroll. La gran revolución no fue sólo la aparición del doble en el espejo mágico de la pantalla, sino también el salto sobre el espejo. Si, original y esencialmente, el cinematógrafo Lumière es desdoblamiento; el cine Méliès, original y esencialmente, es metamorfosis. Se puede captar a la vez la continuidad profunda que existe en el seno de esta diferencia profunda. Del mismo modo que en la visión mágica hay continuidad y unidad sincrética del doble; en la metamorfosis, la duplicidad de la imagen cinematográfica suscitaba ya o dejaba prever el mundo fantástico de la metamorfosis. De ahí el paso casi inmediato del uno a la otra. «La varita de avellano está en todo aparato tomavistas y el ojo de Merlín el Encantador se ha transformado en objetivo».[10] O más bien el ojo de Merlín el Encantador no se transformó en objetivo más que cuando el objetivo de Méliès el Encantador se transformó en Merlín.

La otra metamorfosis. El tiempo

Los trucos, lo maravilloso, lo fantástico, la metamorfosis, son caras de la misma realidad de Méliès, que transforma el cinematógrafo en cine. Después de Méliès el sector de lo fantástico y maravilloso se reduce, los trucos pierden su virtud prestidigitadora. Y sobre todo, la metamorfosis, aun siendo motor efectivo del paso, no fue su medio indispensable. Esta revolución que simboliza admirablemente Méliès no se realizó ni acabó sólo con él.

A semejanza de las historias políticas respectivas, el fenómeno evo-

lutivo (inglés) y el fenómeno revolucionario (francés) se oponen. En el primer caso, una continuación de pequeñas mutaciones cualitativas. En el segundo, una transfiguración radical. Pero en los dos casos, como ha demostrado Sadoul, se realizan las mismas técnicas.

Una vez más comprobamos que estos descubrimientos son simultáneos, espontáneos, es decir, necesarios. Comprobamos igualmente que, en rigor, la historia del cine hubiera podido hacerse sin Méliès, pero que la magia de las metamorfosis ha sido suficiente para crear el cine. Por otra parte, en Brighton, los hallazgos de la fantasía se injertan empíricamente en el film y lo metamorfosean interna, lenta, insensiblemente. El cine se produce no sólo bajo la acción de las metamorfosis, sino sufriendo una metamorfosis interna, profunda. Para nosotros se trata de aclarar recíprocamente el fenómeno evolutivo y el revolucionario.

Las técnicas del cine, diferenciación de planos según la distancia de la cámara respecto al objeto, movimientos de cámara, utilización de decorados, efectos especiales de iluminación, fundidos, encadenados, sobreimpresiones, etc., se reúnen o más bien se conjugan y adquieren su sentido en la técnica suprema: *el montaje*. No es nuestro propósito examinar aquí, a manera de un catálogo, estas técnicas o fórmulas ya muy bien descritas.[11] Además, tendremos ocasión de detenernos sucesivamente en cada una de ellas. Lo importante es hacer aparecer sus rasgos *revolucionarios y estructurales.*

El film deja de ser *una* fotografía animada para dividirse en infinidad de fotografías animadas heterogéneas o planos. Pero, al mismo tiempo, se convierte en un *sistema* de fotografías animadas que ha adquirido nuevos caracteres espaciales y temporales.

El tiempo del cinematógrafo era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, por el contrario, expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, *reconstituirá un tiempo nuevo, fluido.*

Este tiempo fluido está sometido a extrañas compresiones y dilataciones. Está dotado de varias velocidades y eventualmente de marcha hacia atrás. Las películas dilatan, detienen los momentos intensos que culebrean la vida real como si fueran relámpagos. «Podéis tener en la pantalla durante 120 segundos lo que pasa en 10 segundos», decía

Epstein. Miradas de amantes, catástrofes, colisiones, explosiones y otros instantes supremos tienden a inmovilizar su duración. Por el contrario, los momentos vacíos, los episodios secundarios, se comprimen hasta la volatilización. Ciertos efectos especiales de aceleración indican el paso del tiempo: hojas de calendario que vuelan, agujas de reloj que giran a toda velocidad. Una técnica fundamental, el fundido, tiene por función disolver gran cantidad de tiempo sobreentendiéndolo, como puntos de suspensión, pequeñas perlas de tiempo que se desgranan, o más bien como negras estrellas enanas que comprimen la densidad de una nebulosa.

Compresión y dilatación del tiempo son *principios y efectos generales del cine* que se ejercen hasta en la velocidad de toma de vistas de las imágenes. El tiempo está literalmente trucado por lo que se llama acelerado y *ralentí.* Éstos no están únicamente destinados a hacer visible y analizable científicamente lo que el exceso o la insuficiencia de velocidad natural mantenía invisible. Como la sobreimpresión y el fundido, se colocan entre los *trucos* de efecto fantástico o cómico y, al mismo tiempo, entre las técnicas elementales que rigen el universo del cine. Reflejan, al nivel del registro de la imagen, la gran metamorfosis del tiempo por compresión y dilatación.

Esta metamorfosis del tiempo lleva tras de sí una metamorfosis del propio universo, que pasa generalmente inadvertida, pero que el acelerado y el *ralentí,* en su exageración óptica, hacen perceptible. Con el acelerado, la vida de las flores es shakesperiana, decía Blaise Cendrars.[12]

En efecto, como nos lo expresa admirablemente una de las páginas de Epstein, «la aceleración del tiempo vivifica y espiritualiza; así, los cristales se ponen a vegetar, las plantas se animalizan, eligen su luz y su soporte, expresan con gestos su vitalidad. La detención del tiempo mortifica y materializa; por ejemplo, la apariencia humana se encuentra privada en gran parte de su espiritualidad. En la mirada, el pensamiento se apaga; en los gestos, las torpezas —signo de la voluntad, rescate de la libertad— desaparecen, absorbidas por la infalible gracia del instinto animal. El hombre no es más que un ser de músculos lisos que nada en un medio tenso, donde espesas corrientes llevan y forman ese claro de los fondos marinos. Con mayor *ralentí,* toda sustancia viva vuelve a su viscosidad fundamental, deja subir a la superficie su naturaleza coloidal profunda...».

«Algo cuya esencia nos es completamente inaccesible es ángel o bes-

ras sesiones de los Lumière, de la manera más extraña. En cuanto terminaba la proyección, los brazos de los operadores se sentían tentados, espontánea e inconscientemente, por ese asombroso deseo: pasar la película al revés. Émile Reynaud se había ya divertido invirtiendo el movimiento del praxinoscopio. En 1895, Louis Lumière crea el primer film retroactivo, la *Charcuterie mécanique*, en el que el cerdo sale de la máquina que absorbe los salchichones.

Mesguisch nos relata que, durante un viaje triunfal por Estados Unidos, ante una multitud maravillada, le vino de repente la inspiración suprema, el «vais a ver lo que vais a ver», el paroxismo de la exaltación cinematográfica: proyectar la película al revés. Después el truco fue constantemente imitado. Al igual que el mito de la búsqueda cinematográfica del tiempo perdido, exalta y exagera lo que es la misma esencia del cine: la circulación en todos los sentidos y a distintas velocidades sobre un tiempo «reducido a la categoría de una dimensión análoga a la del espacio»;[19] presente y pasado se han identificado.

Tiempo equívoco, unas variaciones en la velocidad o el movimiento, y vemos que transforma el universo según la magia de las metamorfosis e incluso transforma el curso del mundo volviendo los salchichones a su estado de cerdo. Tiempo mágico en un sentido. Pero en el otro sentido, tiempo *psicológico*, es decir, subjetivo, afectivo, tiempo cuyas dimensiones —pasado, futuro, presente— se encuentran indiferenciadas, en ósmosis, como en el espíritu humano, para el que están simultáneamente presentes y confundidos el pasado-recuerdo, el porvenir imaginario y el momento vivido. El cine define esta duración bergsoniana, este vivido indefinible.

Metamorfosis del espacio

Al mismo tiempo que la metamorfosis del tiempo, el cine opera la del espacio poniendo la cámara en movimiento y dotándola de ubicuidad. El aparato tomavistas sale de su inmovilidad con la panorámica y el *travelling*. Este último, inventado a la vez por Promio en Venecia en 1896; por Méliès en *El hombre de la cabeza de goma*; y por los cineastas de Brighton en 1903, lo renueva Pastrone en 1914 en *Cabiria*. La cámara se desentorpece, se templa progresivamente hasta la extrema agilidad acrobática de *El último* (Der letzte Mann, 1924), de Murnau. Al mismo tiempo que realiza estos movimientos continuos, la cámara se lanza a saltos dis-

continuos o mediante cambios de planos, ya sobre el mismo objeto, ya de objeto a objeto (plano general, plano medio, plano americano, primer plano, contracampo, etc.).

Pasa por todas partes, se posa y anida en donde ningún ojo humano ha podido hacerlo. Salta de la cabina del camión a la rueda que gira, de la rueda a la roca que domina la carrera, se remonta, cae a ras de la tierra, se coloca bajo una locomotora que pasa. Puede apostarse en cualquier ángulo de un mismo lugar, en un punto cualquiera del espacio. Surca incluso el océano infinito de la noche interestelar, como en las primeras e inolvidables imágenes de *Superman*. Todas las disposiciones de los estudios van encaminadas a permitir la ubicuidad, de manera más perfecta que las visitadas por el diablo cojuelo, las viviendas quedan despanzurradas, privadas de techo.

Esta ubicuidad espacial, que completa la ubicuidad temporal (circulación en un tiempo reversible), es para Henri Agel lo «más fascinante que tiene el cine».[20] En todo caso, lo más constante y evidente. Se ha dicho que la cámara tiene el papel de transgredir la unidad de lugar. El film a escala del plano, como a escala del conjunto del montaje, *es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio.*

Observemos que no se mueven ni el espectador así transportado ni la pantalla, son los objetos los que se mueven sobre la tela según los avances, retrocesos y saltos de la cámara. Aparecen y desaparecen, se dilatan y se contraen, pasan de lo microscópico a lo macroscópico y así el efecto óptico de la ubicuidad es la *metamorfosis de los objetos*. La pantalla es literalmente un pañuelo de prestidigitador, un crisol donde todo se transforma, surge, se desvanece. Captamos inmediatamente el extraño pero indudable parentesco que puede haber entre estos efectos elementales del cine, desconocidos por el cinematógrafo Lumière y los trucajes, apariciones, desapariciones, sustituciones, ampliaciones, desapariciones de Smith y sobre todo de Méliès. Lo que distingue la película fantástica de la realista, es que en la primera percibimos la metamorfosis y en la segunda la sufrimos sin percibirla. Sin embargo, basta a veces una mirada cándida para quedar impresionados por el movimiento aparente (es decir, real en la pantalla) de las cosas. «Mostrad, dice Sellers, un plano horizontal en panorámica vertical y os dirá que el edificio se hunde en el suelo».[21]

El parentesco entre la metamorfosis manifiesta (película fantástica) y la metamorfosis latente (película realista) se hace filiación cuando se piensa en el encadenado. El encadenado comprime el espacio como el fundido comprime el tiempo. En cierto modo es la anti-coma del filme (la coma, en el lenguaje escrito, marca una cierta ruptura en la continuidad mantenida de la frase; el encadenado, por el contrario, tiene por fin establecer una urgente continuidad en el seno de una inevitable ruptura). «Un encandenado entre dos planos produce siempre e inevitablemente la sensación de una unión esencial entre ellos».[22] El encadenado asegura esta continuidad por la *metamorfosis* que se opera, ante nuestros ojos, de los objetos, seres vivos y paisajes. El encadenado es, por otra parte, un *truco de metamorfosis* de Méliès, que transformó en esqueleto por medio del fundido-encadenado en *El huevo mágico.* A veces sigue conservando un perfume de su antigua magia: «Un lento encadenado de paisaje... produce un efecto de sueño, de embrujo».[23]

La transformación del espacio por el cine, como la del tiempo, desemboca en su límite en el universo mágico de las metamorfosis.

Universo fluido

A excepción del género fantástico, esta transformación no destruye (como veremos) el realismo y la objetividad del universo. *Pero el universo realista del cine ya no es el antiguo universo del cinematógrafo.* Como dice Jean Epstein, es una «nueva naturaleza, otro mundo».[24] El tiempo ha adquirido la circulabilidad del espacio y éste los poderes transformadores del tiempo. La doble transmutación del tiempo y del espacio cinematográficos ha producido una especie de dimensión simbiótica única, en la que el tiempo se incorpora al espacio, éste se incorpora al tiempo, en la que «el espacio se mueve, cambia, gira, se disuelve y vuelve a cristalizar»[25] y en la que «el tiempo se convierte en una dimensión del espacio».[26] Esta doble transmutación acaba, como dice justamente Pierre Francastel, en un «espacio-tiempo».

Espacio-tiempo es la dimensión total y única de un *universo fluido*

22. B. Balazs, *Theory of the film*, pág. 148.
23. B. Balazs, *Theory of the film*, pág. 147.

que Epstein ha definido en una página en la que sólo pedimos al lector que lea cine en lugar de cinematógrafo: «Por su construcción, de manera innata e ineluctable, el cinematógrafo representa el universo como una continuidad perpetua y móvil en todas partes, *mucho más fluida y ágil que la continuidad directamente sensible.* La vida va y viene a través de la sustancia, desaparece, reaparece vegetal en donde se la creía mineral, animal en donde se la creía vegetal y humana: nada separa la materia del espíritu; una profunda identidad circula entre el origen y el fin, entre la causa y el efecto, el *cinematógrafo* posee el poder de universales transmutaciones».[27]

Desde la primera metamorfosis en la plaza de la Ópera hasta el montaje del *Acorazado Potemkin,* todas las bases del cinematógrafo que parecían sólidas y cuajadas para siempre han dejado lugar a un océano líquido.

Los objetos inanimados tienen un alma

Estos fenómenos en los que los objetos surgen, saltan, se eclipsan, se abren, se encogen, disminuyen, son inadvertidos (en el sentido exacto del término) aunque visibles, pero, aunque inadvertidos, hacen sentir sus efectos...

¿Qué efectos?

Sabemos y sentimos que en el teatro los objetos y decorados, con frecuencia simbólicamente figurados, son accesorios, incluso a punto de desaparecer. En el cine, por el contrario, el decorado no tiene apariencia de tal; incluso (y sobre todo) cuando ha sido reconstruido en el estudio, es cosa, objeto, naturaleza.

Estas cosas, estos objetos, esta naturaleza, cobran no solamente un cuerpo que en el estudio les falta, sino un «alma», una «vida», es decir, la presencia subjetiva. Cierto es que en la vida real los animales de cristal, objetos de adorno, pañuelos, muebles cargados de recuerdos, son como pequeñas presencias, y admiramos los paisajes salpicados de alma. El cine va más lejos: Aprovecha las cosas cotidianas, usadas habitualmente, y las despierta a una nueva vida: «Las cosas eran reales, se hacen presentes».[28]

El cinematógrafo Lumière había ya impregnado de cierta alma todo

lo que está en el límite de la materialidad, de la visibilidad y de la palpabilidad, precisamente en la frontera de una naturaleza fluida, espumosa, nebulosa, gaseosa o acuosa. Sadoul observa que los espectadores de los años 1895-1896 se maravillaron del «humo», espuma de cerveza, hojas que temblaban con el viento», al igual que «de las olas saltarinas».

Los hermanos Lumière reconocieron y explotaron la atracción misteriosa de las sustancias fluidas, particularmente del humo *(Forgerons, Pompiers: Attaque du feu! Arrivée d'un train en gare de La Ciotat),* de la bocanada de un cigarro *(Partie d'écarté, Mauvaises herbes)* o incluso de la nube de polvo de una pared que se derrumba. Tal vez podemos afiliar esta atracción a las creencias mágicas latentes que llevan consigo los vientos y los humos, en las que se encarnan —en la medida de su desencarnación, en el límite visible de su invisibilidad— los espíritus aéreos, los dobles fantasmales. Es verdad que el cinematógrafo Lumière no resucitaba la antigua magia, pero *reanimaba,* sin llevarla a la conciencia, una sensibilidad animista o vitalista con respecto a todo lo que está animado por las «potencias dinamógenas» de las que habla Bachelard, es decir, todo lo que es fluido y está en movimiento.

El cine extiende a todos los objetos esta fluidez particular. Pone en movimiento estas cosas inmóviles. Las dilata y las adelgaza. Les insufla esas potencias dinamógenas que segregan impresión de vida. No las deforma, pero las carga de sombras y claridades que despiertan o avivan la presencia. Por último, el *close-up* (primer plano), esa manera de «interrogar» a los objetos (Souriau) obtiene en respuesta a su fascinación macroscópica una expansión de subjetividad: la panza podrida del *Acorazado Potemkin,* al igual que el vaso de leche de *Recuerda* (Spellbound, 1945), nos dan de pronto en el rostro. «Los primeros planos son líricos; los percibe el corazón, no el ojo».[29]

Así, las cosas, los objetos, la naturaleza, bajo la influencia conjugada del ritmo, del tiempo, de la fluidez, del movimiento de cámara, de las ampliaciones, de los juegos de sombra y de luz, ganan una nueva calidad. Las palabras «presencia subjetiva» son insuficientes. Se puede decir «atmósfera». Se puede decir sobre todo «alma». Balázs dice del *close-up* que «desvela el alma de las cosas». Epstein, Pudovkin, todos los que han hablado del filme, han expresado la misma sensación. Como dice René Clair, el cine en su conjunto: «da alma al cabaret, a la habitación, a una botella, a una pared».[30]

Hay que entender esta alma en un sentido evidentemente metafórico, ya que concierne al estado del alma del espectador. La vida de los objetos no es real: es subjetiva. Pero una fuerza alienadora tiende a prolongar y exteriorizar el fenómeno de alma en fenómeno animista. Los objetos se alzan entre dos vidas, dos grados de la misma vida; la exterior animista y la interior subjetiva. En la palabra alma hay dos sentidos: el mágico (alienado), en el que se traslada el alma sobre el objeto contemplado, y el subjetivo, en el que se siente como emoción interior. El cine es experto en embeber las cosas en una sensación difusa y en suscitar una vida particular. Así, los decorados se mezclan con la acción, como observa Léon Barsacq. Robert Mallet-Stevens va más lejos: «La arquitectura actúa». La misma idea expresa L. Landry: «El cine afirma su superioridad sobre las demás artes en todos los casos en que hay que considerar el marco como actor o incluso como protagonista». Bela Balazs habla de dramatización de los fenómenos naturales: «Un nuevo personaje se añade a las *dramatis personae* de la pieza filmada: la propia naturaleza».[31]

Los objetos se ponen a vivir, a interpretar, a hablar y a actuar. Balazs cita esta escena de cine americano mudo: una prometida se aparta de pronto de su futuro esposo, recorre una larga sala donde están colocados los regalos de boda. Los objetos le sonríen, la llaman, le tienden los brazos. Disminuye la marcha, se detiene y finalmente vuelve sobre sus pasos.

Objetos héroes, objetos compañeros, objetos cómicos, objetos patéticos. «Hay que conceder una atención especial al papel especial desempeñado por los objetos en los filmes», dice Pudovkin.[32] Desde el primer Otelo filmado, «los papeles principales parecen pertenecer al pañuelo y a los puñales de Yago y de Otelo» (Max Nordau). «En la pantalla, el crimen lo cometen tanto el revólver como la mano y la corbata del asesino» (B. Bilinsky).[33] La vanguardia de los años 1924-1925 tuvo tal sensación de esta vida de las cosas (en parte por la influencia de los pintores), que en esta época se hicieron películas de objetos, *ballets* mecánicos. Numerosos son los objetos que han tenido categoría de *vedettes*, como la bola de cristal de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940) o *El halcón maltés* (The maltese falcon, 1941). Esta animación de los objetos nos envía, en

31. Véase Léon Barsacq, en *Le Cinéma par ceux qui le font*, pág. 192. Robert Mallet-Stevens, «Le Cinéma et les arts, l'architecture», en *Cahiers du Mois*, n.º cit. L. Landry, «Formation de la sensibilité», en *Art Cinématographique*, n.º 2, pág. 49. Bela

sueño».[47] Los mismos médicos se ven obligados a señalar profundas analogías entre el universo del filme y el universo onírico. El doctor Heuyer declara que el delirio del sueño entronca con la visión cinematográfica.[48] El doctor Desoille observa que el sueño despierto sigue un esquema argumental.[49] Desde los primeros sueños despiertos, dirigidos según el método de Desoille, éste observó la aparición de metamorfosis, de espejos, es decir, de los mismos elementos mágicos que estuvieron presentes en el nacimiento del cine. El doctor Lebovici ha aclarado y definido estos parentescos señalados ya en todas partes,[50] y que Epstein resume así: «Los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su profunda sinceridad, tienen sus analogías en el estilo cinematográfico».[51] El dinamismo del filme, como el del sueño, trastorna los marcos del tiempo y del espacio. La ampliación o la dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos y microscópicos del sueño. En el sueño y en el filme los objetos aparecen y desaparecen, la parte representa el todo (sinécdoque). El tiempo se dilata, se reduce, se invierte. El *suspense*, las locas e interminables persecuciones, situaciones tipo del cine, tienen carácter de pesadilla. Se podrían señalar muchas otras analogías oníricas; tanto en el sueño como en el filme, las imágenes expresan un mensaje latente que es el de los deseos y temores.

El filme encuentra, pues, «la imagen soñada, debilitada, achicada, agrandada, aproximada, deformada y obsesionante del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, de esta vida más grande que la vida en la que duermen los crímenes y los heroísmos que no realizamos nunca, en la que se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros más locos deseos».[52]

47. Véase E. Leroy, *Les Visions de demi-sommeil*, cap. III. C. Musatti, «Le Cinéma et la psychanalyse», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 1, pág. 190. Dr. S. Lebovici, «Psychanalyse et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 5, pág. 53.

48. Conférence à l'Institut Internationale de Filmologie. París, 1952.

49. Dr. R. Desoille, «Le Rêve éveillé et la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 2, págs. 197 ss.

50. Art. cit. Ciertas investigaciones psicoanalíticas contemporáneas han sugerido una interesante aproximación. Los psicoanalistas (en particular B. D. Lewi) han observado que en sus pacientes «todo sueño parecía ser una proyección sobre una pantalla». Se ha descrito este fenómeno introduciendo el nuevo concepto de *dream screen* (Comu-

El cine introduce el universo del sueño en el seno del universo cinematográfico del estado de vigilia. ¿Queda el cinematógrafo negado por el cine en el sentido clásico de la palabra, es decir, abolido, o bien en el sentido hegeliano, es decir, aventajado pero conservado? Contentarse solamente con el onirismo de cine, es ignorar este problema cuya elucidación ulterior debe hacernos ver necesariamente, si existe, la «especificidad» del cine.

Música (preludio)

Igualmente, es ignorar también toda la amplitud de la irrealidad que se abre en el cine. Nuestros sueños, como si un último pudor realista se lo impidiera, no van acompañados de música. La música, por el contrario, reina en el universo del cine.

La música del filme[53] es sin duda el elemento más inverosímil del cine.

¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre?

Y, sin embargo, la música se ha impuesto en el filme, al mismo tiempo que el cine se desligaba del cinematógrafo; es uno de los momentos de esta transformación. Sin esperar la banda sonora, bajo la presión de una misteriosa urgencia, los pianos y las orquestas acompañaron a las películas mudas. ¿Era para disimular los ronquidos del aparato de proyección, como asegura una leyenda tenaz? (Un incidente contingente explica siempre un fenómeno cuya lógica se nos escapa). Lo importante es que la música ha desbordado este papel protector. Muy pronto aparecen los «incidentales», fragmentos escritos para acompañar la película muda, las partituras originales;[54] luego los *leitmotives*, que se relacionan con los héroes.[55] En 1919, Giuseppe Becce pudo reunir en una cineteca mil fragmentos clasificados según el ambiente y las situaciones, material admi-

53. Véase sobre este tema las observaciones de Étienne Souriau, «Les Grands caractères de l'univers filmique», en *Univers filmique*, págs. 22-24: «No cabe olvidar, sin exponerse a graves equivocaciones, que el espectador que reacciona de cierta manera ante la imagen está al mismo tiempo sometido a la acción de una cierta música. Con lamentable frecuencia se leen estudios filmológicos deslucidos y viciados por esta omisión, y tan inútiles como un cuaderno de experimento en el que se hubieran olvidado sistemáticamente las observaciones barométricas».

rable para una sociología de las categorías de la afectividad musical. Antes de la película sonora, la música aparecía como un elemento clave, es decir, como una necesidad del cine.

Tal vez cabría pensar que la música sólo era un sustituto de las voces y ruidos de que carecía la película muda. Sin embargo, la película sonora, con voces y ruidos, sigue necesitando la música. Vive en la música, se baña en la música. No hablemos de las películas operetas que van desde *Die Drei von der Taukstelle* (1931) hasta *Mujeres soñadas* (Les belles de nuit, 1952), o de lo que Maurice Jaubert llama música «real» de la película (jazz en un club nocturno, órgano en una iglesia). El cine sólo se satisface de esta música exterior cuando la emplea abundantemente. Principalmente le es necesaria una música integrada, «mezclada» al filme, inherente a él, que sea su baño nutritivo. El cine es musical como la ópera, aunque el espectador no se dé cuenta.

Rarísimas son las películas carentes de música, y las que no la tienen la sustituyen por una sinfonía de ruidos como en *Jetons les Filets*. No hay película sin música, y de los 90 minutos de proyección, la partitura tiene una duración de 20 a 45 minutos por término medio.

¿Qué hace la música en la película? Todavía no es el momento de responder a esta pregunta. Digamos solamente lo que es: una presencia afectiva. Las partituras de las películas mudas (incidentales) son verdaderos catálogos de estados anímicos. Las escenas alegres, tristes y sentimentales constituyen sus grandes categorías. Es interesante observar que esas partituras incidentales tienen un carácter antropocosmomórfico latente; expresan un sentimiento interior al mismo tiempo que describen un espectáculo natural; dicho de otro modo, la escena está embebida de emoción y la emoción se proyecta sobre la escena: «*Poursuite dramatique - Désespoir - Amoroso cantabile - Visions d'horreur - Promenade champêtre*». Estos títulos revelan el complejo descriptivo-afectivo (micro-macroscópico) que rige la música de la película. Una de las partituras incidentales más empleadas, *Orage*, acompaña «el incendio del bosque, los remolinos de un corazón afligido, la catástrofe de un ferrocarril» y revela la equivalencia antropo-cosmomórfica del tormento y de la tormenta, de la tempestad en un cerebro y de la tempestad en el mar, de la borrasca atmosférica y de la borrasca de las pasiones.

Hay, pues, una complementariedad antropocosmomórfica entre la

---

d'écran, en *La Technique du film parlant*, 139-142. [illegible]

música (al menos la descriptiva) y el cine. Esta complementariedad, ¿no es también un parentesco?[56]

Élie Faure dice del filme que «es una música que nos llega por medio del ojo». Lo propio del cine es haber introducido en el lugar de la simple fotografía animada, la fluidez, la continuidad, una continuidad fluida fundada en la discontinuidad de los planos, al igual que la continuidad musical está fundada en la discontinuidad de las notas; una fluidez concreta construida con los medios más abstractos; una temporalidad que se acelera y retrasa, vuelve hacia atrás; una temática, *leitmotiv, flash back,* etc.

Una especie de analogía parece presidir la fraternización del cine y de la música. Esta fraternización llega incluso a veces a la confusión y a la reciprocidad. Cohen-Séat señala ciertos casos de equivalencia en que «la significación literal de las imágenes se encuentra extremadamente atenuada; la sensación se hace musical a tal extremo que, cuando la música la acompaña realmente, la imagen saca de la música lo mejor de su expresión, o más bien de su sugestión».[57] Entre las *visiones* más desgarradoras del cine, se encuentran esos momentos en que un estribillo evoca una imagen pasada, sin que ésta vuelva a ser introducida por un *flash back* o una sobreimpresión. La tonada de *Nous irons à Suresnes* resucita la imagen del crimen cometido por el legionario en *La bandera* (1935). *La violetera* hace surgir el recuerdo doloroso y radiante del amor cuando Charlot, salido de la cárcel, vuelve a ver de pronto a la pequeña ciega en *Luces de la ciudad* (City lights, 1931). La visión se hace música y ésta se hace visión, ocupa el lugar de la sobreimpresión o del *flash back,* ya que por su solo encanto nos resucita la imagen-recuerdo. En el curso de esta alquimia, la quintaesencia de la música se identifica con la quintaesencia del recuerdo —su carácter único e irremediable, su promesa tímida de eternidad—, su magia.

Durante la proyección reciente de películas mudas, una vez superada la fase desagradable de adaptación, nos ha parecido percibir por cenestesia una especie de música interna, de orquesta interior. Como si el cine expresara incluso la música sobreentendida de las cosas. Como si el cometido de la música fuera subrayar ese canto para hacerlo aflorar al oído sensible.

Volveremos a examinar la música del filme, que revela al cine desde

su propio interior. Observemos por el momento que el cine se desprende del cinematógrafo, concluye su primera revolución para abrirse, bañado de música, en plena irrealidad.

Irrealidad, magia, subjetividad

Más allá de la música, que sólo es un aspecto, el cine aporta la irrealidad, y con esta irrealidad, contradice al cinematógrafo. Ya hemos visto, sin embargo, que el cinematógrafo llevaba en sí los genes de esta irrealidad. El cine dio impulso a lo que estaba latente en la imagen cinematográfica madre; él mismo fue este impulso y de golpe, lo irreal se abrió en lo real.

Irreal es una calificación negativa, vacía. Es preciso descubrir las estructuras de esta irrealidad, su lógica, su sistema. Entonces aparece, en filigrana, bajo el cine, como ya antes bajo el cinematógrafo —aunque esta vez totalmente, en toda su amplitud— la visión del mundo mágico.

No, no nos hemos desviado de nuestro propósito. La determinación del sistema mágico nos permite escapar de la virtud soporífera de una palabra que se ha hecho llave maestra. Ella nos permite ver que el paso del cinematógrafo al cine no se ha realizado por casualidad. Es cierto que lo ha hecho maquinalmente, pero, una vez más, lógicamente. «El encantamiento de la materia vulgar» del que hablaba Apollinaire había comenzado secretamente en lo invisible, bajo la imagen objetiva. Méliès liberó la crisálida. La película fue subyugada, asumida, digerida, transfigurada.

La magia es nuestro marco de referencia, más aún, o mejor, nuestro *patrón-modelo,* nuestro *pattern.* Porque, ya lo hemos dicho y es necesario repetirlo de nuevo, no identificamos de ningún modo el cine con la magia; ponemos de relieve las analogías, las correspondencias.

Se pasa del espectador a la imagen, del alma interior a lo fantástico exterior. El universo del cine tiene genética y estructuralmente algo de la magia, y no es la magia; tiene algo de la afectividad; y tampoco es la subjetividad, música, sueño, ficción, universo fluido, reciprocidad micro-macroscópica; términos todos ellos que se ajustan un poco, pero ninguno completamente.

Es un verdadero flujo afectivo-mágico que ha empujado y animado a la cámara en todos los sentidos y ha abierto grandes brechas de plano a plano en la imagen objetiva. Mana y se desborda, surge y brota, lleva y

mico, la música y los objetos reales. ¿Cuál es la necesidad que lo arrastra?

Para conocer con profundidad esta necesidad hay que adentrarse más en las estructuras subjetivas de la magia.

Aunque la verdad es que comenzamos ya a reconocernos; por opuestos que parezcan, la magia se nos presenta siempre como el otro polo del sentimiento subjetivo, el polo alienado, exteriorizado, solidificado, reconocible. Sentimiento, música, sueño, magia; hay en ellos algo único, aunque en algunos momentos con diversa diferenciación. ¿No hemos visto que hay siempre una relación entre los trucos más fantásticos de Méliès y las estructuras más elementales, casi subjetivas del cine?

mágica pueda coexistir con la visión práctica, como en los primitivos, en los que esta coexistencia determina la propia percepción. *Se comprende, pues, que los procesos fundamentales del cine, que tienden a realizar y excitar la movilidad, la globalidad, la ubicuidad de la visión psicológica, correspondan al mismo tiempo a fenómenos de percepción práctica y a fenómenos de participación afectiva.*

El cine es a imagen de una y de otra, y por eso provoca las dos. Al igual que una araña envuelve y chupa a su presa, la cámara palpa en todos los sentidos la catedral, se hunde en ella, se retira, la enrosca, y penetra en ella para alimentar finalmente no sólo una comunicación subjetiva, sino un conocimiento práctico; la catedral queda captada en sus diversos aspectos y ángulos: Es un documento objetivo.

La movilidad de la cámara y la fragmentación en planos, corresponden a procesos totales, afectivos y prácticos. Son totales porque, al hallarse en estado naciente, están indiferenciados. Su tendencia natural es distinguirse; en el límite, oponerse. Hay entonces ruptura entre la magia y la ciencia. Subjetividad y objetividad son hermanas gemelas antes de convertirse en hermanas enemigas.

En el cine hay que seguirlas sobre el plano de su continuidad y de su ruptura, es decir, de su dialéctica.

Movimiento y vida

También aquí hay que volver al origen, a lo que diferencia al cinematógrafo de la fotografía y que diferencia igualmente al cine del cinematógrafo: El *movimiento,* real en el primer caso, artificial en el segundo.

El movimiento restituye la corporalidad y la vida que había fijado la fotografía. Aporta una irresistible sensación de realidad.

Y debido a que restituye la corporalidad a quien estaba provisto de ella, da la corporalidad a quien carece de ella. Esto se ve claramente cuando la cámara en movimiento da relieve a la tela pintada, abre profundidades en el cuadro bidimensional, da pie a la autonomía de los personajes. De igual modo, con el efecto del *travelling* lateral, las cosas se musculan con todo su relieve.

Las experiencias citadas por Michotte permiten aislar este fenómeno en estado elemental, ya que tratan de la cosa más desprovista, si no de relieve, al menos de sustancia: Una figura geométrica. Un paralelepípedo

vimiento, se opera la segregación a los ojos del espectador; el paralelepípedo tiene su «realidad» propia, es decir, su corporalidad.

En términos más generales; por lo mismo que el movimiento restituye la vida a quien la tiene, da la vida a quien no la tiene. Puede, pues, dar cuerpo a lo incorporal, realidad a la irrealidad, vida a lo inanimado. ¡Mentir, ilusionar! Ese es el resultado primero de la prodigiosa verdad del movimiento. En cuanto la pone en movimiento Robertson, la exaltante impresión de realidad suscitada por la linterna mágica suscita directamente una exaltación de lo fantástico. De igual modo, la mayor irrealidad toma impulso con Méliès, en función directa del mayor realismo jamás conocido en la imagen.

Caveing escribe muy justamente que si «la esencia» del cinematógrafo es: «ser procedimiento de copia, este procedimiento se transforma en prestidigitación. Cuanto más integral sea esta copia, como restitución del mundo, más libre será con relación a él. Puesto que por definición se parece al mundo sensible, *será preciso que el mundo sensible se le parezca:* así el cine se hace ilusionista; suprimiendo lo que era y transfigurándolo dialécticamente».[11]

Debido a que el cine da la *ilusión* completa de realidad, la ilusión más completa ha podido aparecer como realidad. La realidad de la foto era menos viva, sus posibilidades de irrealidad menos grandes...

Pero no olvidemos el reverso de la dialéctica. El movimiento tiene doble cara: No es solamente potencia de realismo corporal, sino también potencia afectiva o *cinestesia.* Está tan ligado a la experiencia biológica, que aporta tanto el sentimiento interior de la vida como su realidad exterior. No sólo el cuerpo, sino también el alma. No el sentimiento solo, no la realidad sola: El sentimiento de la realidad.

En y por esa sensación de realidad, el alma acrecienta la vida y la realidad corporal de los seres cuyo movimiento real es restituido; su realidad corporal acrecienta esta misma vida. Las cosas, en ellas mismas, pueden ser arrastradas, si son movidas artificialmente, en ese circuito biológico y animista. Del mismo modo que el movimiento puede dar cuerpo a lo que está desprovisto de él, puede insuflar alma a todo lo que él anima. Así, el niño da vida a todo lo que es movimiento y alma a todo lo que es vida. El cine pondrá en práctica esta lógica: Lo vivo se apoderará de lo muerto.

Se concibe que el cine haya exaltado y privilegiado el movimiento. El movimiento es su «maná».

Y si es verdad que «maná» tiene un sentido indeterminado, como el castellano vulgar «coso», según indica Claude Lévi-Strauss, se comprende que los trucos y las máquinas, artífices del movimiento, hayan hecho nacer al cine.

Todo comienza con la metamorfosis de la plaza de la Ópera, que es la prestidigitación del movimiento. Luego viene la puesta en movimiento de la cámara con Méliès, Promio y los cineastas de Brighton, que descubren el *travelling*, uno de los inventos más reivindicados, ya que es uno de los más espontáneos del cine. Luego están los planos que saltan del uno al otro. Después, el plano americano y sobre todo el primer plano permiten captar los movimientos «imperceptibles» del rostro.

Por último, el montaje, que realiza el definitivo paso del cinematógrafo al cine e introduce su ritmo, su movimiento organizado allí donde no había más que una sucesión de escenas, de planos, de imágenes. Todo es movimiento, estremecimiento de hojas, parpadeo de pestañas o estallido de átomos. La misma música está allí para espolear el movimiento de las imágenes. Agita con todos los movimientos del alma las imágenes fijadas por un instante. Y cuando de repente imagen y música se inmovilizan, llega el momento de extrema tensión del movimiento. Esta inmovilidad sólo tiene sentido, valor, peso, en cuanto espera la puerta que se va a abrir, el disparo que va a hacerse, la palabra de liberación que va a surgir. Por el movimiento, y «en virtud de esas operaciones secretas del espíritu gracias a las cuales se confunden lo real y lo irreal», el cine se ha hecho más real y más irreal que el cinematógrafo.[12] El movimiento es el alma del cine, su subjetividad y su objetividad. Detrás de la cámara, navegante del tiempo y del espacio, se aleja hasta el infinito el doble curso de la vida y del sueño.

El cine se ha desembarazado de su birrete almidonado, ese «tógrafo» entorpecedor —como las *moving pictures* se han convertido en *movies*—, para revelar, en el resumen donde subsiste sola su pura raíz semántica, su esencia: *kinema*.

Tridimensionalidad de la música

Las potencias realistas del movimiento se ejercen incluso donde el movimiento puede parecer más fluido, subjetivo e inmaterial: La música.

La partitura musical, de la que Georges Van Parys dice que se debe

oír y no escuchar, con frecuencia no se deja oír ni escuchar, sino que se funde con el filme. El término técnico de mezcla; masticador y digestivo, evidencia el destino de una música que se amalgama con los ruidos, palabras y más ampliamente con la misma película. Después de ver una película uno no se acuerda si había o no música, en qué momentos se oía y en cuáles no, excepto en los casos en que intencionalmente ocupa el primer puesto.

¿Dónde desaparece esta música oída pero inadvertida? ¿Y por qué, aunque desaparece, su ausencia se deja sentir desagradablemente? ¿Por qué es tan indispensable que, prácticamente, no hay película sin su acompañamiento?

«Una película muda, vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta malestar», dice Bela Balazs, y —siempre penetrante— agrega: «Este fenómeno tiene una explicación psicológica: Para la película muda, la música no es solamente un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo *(mood),* sino una especie de tercera dimensión de la pantalla. La música hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente. La música cesa; todo aparece liso. Sombras privadas de carne».[13]

Balazs ha visto muy bien que la música es un *factor de realidad.* Pero no ha captado que si la música «hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente», se debe precisamente a que es «un instrumento adicional para expresar el tono afectivo».

Debido a que da un suplemento de vida *subjetiva,* fortifica la vida *real,* la verdad convincente, objetiva, de las imágenes del filme.[14]

La música, movimiento del alma, ilustra la gran ley del movimiento. Música y movimiento, que son el alma de la participación afectiva, ilustran la gran ley de la participación: El alma da la carne y el cuerpo; la participación afectiva convierte la objetividad en presencia objetiva.

13. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 280.

14. G. Van Parys cita una experiencia vivida frecuentemente por los músicos, cuando la proyección precede a la sonorización: «En el caso en que la cinta no es muy satis-

Petruchka

Al igual que el movimiento y la música, la participación da conjuntamente alma a todo lo que abarca. No se debe al azar que la música —la subjetividad misma— dé el último empujón para que la corriente de vida real irrigue plenamente las imágenes.

«La integración del plano dinámico de la afectividad y de las tendencias de la imagen visual, contribuye a crear en la ficción cinematográfica todas las dimensiones de la realidad subjetiva del estado de vigilia», decía M. Ponzo.[15] Hubiera podido añadir: *Y de la realidad objetiva del estado de vigilia.* En el cine, como en la vida, la una no va sin la otra. La subjetividad y la objetividad no son datos brutos, sino productos del hombre surgidos de la misma fuente. En su flujo en perpetuo nacimiento, la proyección-identificación hace brotar a la vez vida subjetiva y objetiva, la una entrañando la otra.

La participación ha podido siempre dar vida y alma a las estatuas, a las marionetas, a los signos impresos de donde nacen como ectoplasmas los héroes de la novela. Las estatuas de madera son para las muchedumbres piadosas más reales que para nosotros las «estrellas» de cine, quienes por lo demás nos inspiran las mismas conductas, aunque atrofiadas, ya que nuestra misma fe está atrofiada en la estética. La historia de la marioneta Petruchka es la historia de todos los verdaderos falsos personajes de lo imaginario.

El telón se levanta. La marioneta se agita a voluntad de los hilos, animada por el rasgueo del violín. Y de repente, prendida por el amor, se evade, corre entre los espectadores de la feria, sufre, llora, desea y muere. Sin embargo, de su vientre reventado no surge más que paja. Y nosotros, ¿quiénes somos nosotros? Esa es la cuestión última que nos plantea la marioneta: «Si vosotros, espectadores, habéis creído en mí, si por vosotros he vivido con cuerpo, alma, corazón, al igual que vosotros, y si yo muero como vosotros vais a morir, ¿sois más que yo? ¿Sois carne o paja? Sois mucho menos que yo, que renazco en cada representación, que pertenezco al otro mundo. Y os dais perfecta cuenta de que mi teatro es hermano de vuestros altares, de que yo, títere, soy hermano de vuestros dioses, de que ante mí os halláis en las mismas fuentes de las que ha nacido vuestra religión».

Algunas formas simbólicas, alusivas, nos bastan para ver vivir espectros corporales, en el límite más verdaderos que nosotros mismos.

Una estatua nos basta para ver un dios inmortal; un títere, para ver en él la imagen de nuestra condición.

En el mismo límite, la participación crea con todas las piezas su propio objeto —la alucinación es la visión subjetiva límite que se hace percepción absolutamente objetiva. Sólo le falta la realidad, aunque no carezca de su objetividad. El doble de la alucinación es el objeto absoluto; ser de razón eternamente identificado consigo mismo, puesto que es inmortal. ¡El cuerpo más incorruptible es el que viene del alma!

La ortodoxia fotográfica

Sin embargo, la alucinación, el doble, son las objetivaciones extremas, frágiles, de una subjetividad que pierde todo contacto con la realidad objetiva...

Frecuentemente, las participaciones subjetivas del estado de vigilia, abandonadas a sí mismas, segregan incompletamente la presencia objetiva. En mi soñar despierto hablo con un interlocutor presente, pero vaporoso. En mi lectura, la objetividad de la Petruchka de novela se me aparece al término de una secreción ectoplásmica, siempre flotante. Para concretarse objetivamente con más precisión y facilidad, la participación necesita de un soporte exterior, formas simbólicas, marionetas, dibujos, estatuas, cuadros.

En el cine, la película suministra química, física, ópticamente, *los soportes de la objetividad, sin error ni desfallecimiento.* La objetividad se aporta a la salida, como un patrón-modelo.

El cine rompe todos los marcos objetivos del cinematógrafo, *salvo aquél.* La fotografía salva y mantiene la objetividad primera del cinematógrafo. Más aún, la impone finalmente al cine. Como el paleontólogo que reconstituye un mamut a base de un molar, el espectador, gracias a las formas aparentes mantenidas y salvadas, reconstruye incesantemente el mundo objetivo. Imperturbablemente, la ortodoxia fotográfica pone en movimiento la acción de la constancia, a pesar del torbellino subjetivo que rodea, divide y ahoga la imagen. Su objetividad es *el parapeto* de lo imaginario. Guía el restablecimiento perceptivo. Y así como la constancia tiene por costumbre ordenar espontáneamente los movimientos aparentes, las apariciones y desapariciones, los saltos y metamorfosis, las microscopias y macroscopias de la imagen de la retina, *así el espectador*

las figuraciones y gigantescos rostros se hunden como en un embudo para resurgir en una medida constante, «normal»... La «alta fidelidad» fotográfica hace triunfar a tal extremo la objetividad, que el espectador, con la mayor frecuencia, se halla tan inconsciente de los extraños fenómenos que se desarrollan en la pantalla como de lo que se desarrolla en su retina.

Al mismo tiempo, todas las participaciones salidas de la disolución del universo cinematográfico, toda la fluidez del cine, van a sumirse en su plasma en el interior del corsé de objetividad fotográfica. En este sentido aportan por sí mismas un suplemento de alma y de carne, tal como hemos visto en la música. El universo mágico que no puede desplegarse libremente se hace presencia subjetiva en el seno de la objetividad. La realidad que renace alrededor de las formas que, aunque rotas, no han perdido la realidad de su apariencia —su carácter de reflejo objetivo—, está repleta de presencia. La puesta en acción conjunta de la constancia y de las participaciones supera una ruptura que ellas mismas han provocado, y hace surgir un mundo más rico que el cinematógrafo en *presencia objetiva*...

Cine total

Presencia objetiva: Todos los atributos de la objetividad están, en efecto, presentes, durante el primer cuarto de este siglo, en la imagen lisa, gris, muda del cine.

Cuando Stève Passeur vio por primera vez *talkies* en Londres, exclamó: «El cine mudo hablaba». Y agregaba: «O más bien erais vosotros quienes lo hacíais hablar, murmurando muy de prisa y en voz baja los diálogos de los personajes».[16] Nadie «murmuraba muy de prisa y en voz baja los diálogos», pero era el espectador quien hacía hablar a la película. Proceso de audición muda, de visualidad sonora, del que se está inconsciente en el momento mismo, del que no se puede por menos de estar inconsciente, ya que toda tentativa de conciencia rompe el encanto, es decir, nos recuerda que es imposible oír lo que es mudo.[17] Un simple retroceso nos revela, sin embargo, que hemos almacenado recuerdos sonoros. René Clair,

16. S. Passeur, «Notre ami Cinéma était un imbécile», en *Crapouillo*, septiembre de 1929, pág. 27.

al releer treinta años más tarde uno de sus artículos redactados en 1922 («Charles Ray, solo en una capilla que dicen es visitada por los fantasmas, intenta ser valiente, quiere leer, *se pone a silbar, se sobresalta al menor ruido*»), observa que «la palabra y el sonido podían ser sugeridos por la imagen, y la imaginación del espectador hacía el resto».[18] Y añade: «Esta sugestión era tan eficaz que más de una vez he oído a la gente afirmar que tal película era hablada cuando en realidad era muda. Esa gente creía haber oído el diálogo». Pierre Scize: «Pienso en *Carbón* (Kameradschaft, 1931) y me doy cuenta de pronto que era una película hablada».[19] Y Jacques Rivette: «Hay que ser muy sordo para no tener la memoria obsesionada por el timbre vivo y claro de Lillian Gish».[20] George Altman, refiriéndose a *El acorazado Potemkin:* «De repente el toldo se levanta al grito que se oye y que se hincha cada vez: ¡Hermanos! ¡Hermanos! ¡Hermanos!».[21]

El filme mudo hablaba; más aún, era capaz de hacer silencios y por eso, aunque exageradamente, Brasillach pudo decir que el silencio era el gran aporte del cine hablado. Silencio no es mutismo. No se le escapó a Balazs que el silencio es una experiencia del espacio. Parafraseando a Pascal, diremos que el espacio infinito es el silencio infinito. Lo que se pierde de vista se pierde al oído.

El cine mudo conocía también otros silencios: miradas que no pueden arrancarse, primeros planos de objetos adustos, es decir, mirada de las cosas interrogadas por el primer plano. El silencio es vacío o plenitud, terror o éxtasis, paroxismo o ausencia de alma. En el cine mudo figuraba ya el silencio, pero el sonoro puede traducirlo en ruido mientras que el mudo traducía el silencio en silencio. El mudo ponía el silencio en escena. El sonoro le da la palabra.[22] Sin embargo, todo hablaba ya

18. R. Clair, *Réflexions faites,* pág. 43.
19. P. Scize, *Le Cinéma par ceux qui le font,* pág. 46.
20. J. Rivette, *Cahiers du Cinéma,* n.º 31, pág. 45.
21. G. Altman, *Art Cinématographique,* n.º 8, pág. 102.
22. El silencio se hace sentir por una suspensión entre dos ruidos paroxísticos, uno oído y el otro esperado (crujido de una puerta y avance silencioso de un hombre armado; el silencio es la espera del disparo) o por ruidos específicos y estereotípicos: «una rama que se rompe en un bosque silencioso, un pájaro que se lanza al espacio con un aleteo, una abeja que pasa zumbando, son situaciones que nos harán sentir un profundo silencio», dice Werner Schaalenbach: «Bruitage et Dialogues», en *Cinéma d'aujourd'hui,* pág. 109. El silencio es una campana a lo lejos, el crujido de una suela, el gorjeo de un pájaro. Sólo el ruido puede ser metáfora del silencio. El cine nos muestra que el ruido es revelador del silen-

nalidad que acrecienta la corporalidad. La fotografía sugiere automáticamente esta tridimensionalidad. Por eso nuestra percepción fotográfica, más que sorprenderse por las ausencias, se apoya en los signos de presencia y de profundidad para ver en ellos cuerpos en un espacio.

El movimiento cinematográfico acentúa la corporalización hasta la segregación afectiva, oponiendo muy claramente el objeto en movimiento y el fondo inmóvil. A todos los movimientos reales, el cine, movilizando la cámara, agrega la gama infinita de los movimientos artificiales, y así aporta corporalizaciones y segregaciones acrecentadas y nuevas. Al igual que el niño —al principio inmóvil— aprende el relieve caminando y tocando las cosas; la cámara, al movilizar al espectador, le descubre nuevos efectos de voluminosidad y de vacío que concurren en una impresión cada vez más viva de profundidad o tridimensionalidad. Con relación al cine, la foto parece lisa. Donde el movimiento es más eficaz, es decir, en el *travelling* lateral, el relieve adquiere todo su músculo o se inventa con todas sus piezas un decorado liso, como se sabe desde el primer gran acierto del género, *Cabiria* (1914), hasta el último, el *super-travelling* aeronáutico del Macizo del Mont-Blanc en cinemascope (*Nouveaux horizons*).

Lo que desde entonces se llama cine estereoscópico es el cine que pone el acento tónico en los volúmenes y los vacíos; insiste en el relieve, lo exagera. Mientras que en grados crecientes la pintura antigua, la foto y el cine sugieren el relieve, el cine en relieve produce esta sugestión, pero nada más que esta sugestión; el sistema de relieve actúa sobre una pantalla en profundidad o sobre la dualidad de la visión binocular, pero las cosas que muestra *no tienen relieve*, siguen siendo manchas de sombras y de luces.

No hay salto decisivo entre cine estereoscópico y cine, entre cine y cinematógrafo, entre cinematógrafo y foto. En una misma película pasamos sin detenernos de imágenes casi fotográficas (planos fijos de objetos fijos, una silla inmóvil) a imágenes cinematográficas (planos fijos de objetos móviles) y al cine propiamente dicho (movilidad de la cámara). No apreciamos la diferencia en unos y otros. Raramente tenemos la impresión de que perdemos y volvemos a ganar relieve durante el desarrollo de una película. Fabricamos una perceptiva media, un relieve medio. Aquí nuestra percepción tiende a estabilizarse, a hacerse constante, es decir, racional y objetiva. La tridimensionalidad y la corporalidad son patrones-modelo de nuestra percepción, que aplicamos en cada ocasión favorable. El cine los llama y los pone en acción.

Del mismo modo que los seres y las cosas se arrancan de la pantalla

sentida como una prisión. El cine ha inventado la rotación de la cámara sobre sí misma (panorámica vertical *u* horizontal) para abrir el espacio entero al espectador.

En el momento de una grave crisis de asistencia a las salas, el afán de lograr un suplemento de presencia objetiva ha llevado consigo la extensión (cinemascope, cinerama) y la voluminización (estereoscopio) de la imagen. Debido a que las dos técnicas constituyen dos aspectos realizadores de la misma tendencia a la emancipación de la imagen fuera de la pantalla, se han afirmado y combatido hasta que ha prevalecido la más económica y simple (cinemascope). Por eso se ha establecido una especie de confusión en los primeros tiempos del cinemascope, presentado a las multitudes como procedimiento en relieve y sentido como tal por numerosos espectadores.[28]

Del mismo modo que el cine hablado realiza la palabra implícita, que la estereoscopia sugiere explícitamente el relieve implícito, que el color desarrolla explícitamente sus gamas, sus gérmenes y sus yemas hundidas en el infracoloral del blanco y negro, así el cinemascope, cinerama y otros realizan —muy parcialmente, casi simbólicamente— un desbordamiento espacial ya efectuado *psíquicamente*.

Sin embargo, durante treinta años, una imagen áfona y gris ha podido representar el mundo y la vida en su totalidad concreta. Dicho de otro modo, la visión sola— acompañada de música vaga —ha podido asumir la función y el papel de los otros sentidos, reconstituir un universo multisensorial y multidimensional. Incluso hoy en día, «¿quién se da cuenta de que le falta una dimensión a la pequeña imagen fotográfica del filme?». ¿Quién se da cuenta de que el filme no tiene olores? Incluso hoy en día, la primitiva y vieja definición del Larousse: «vistas animadas», sigue sin cambio alguno. Esta definición ni siquiera menciona que esas vistas han podido ser mudas, sin color, limitadas en su campo, lisas. Ignora que el color, el sonido, el relieve y la pantalla grande forman parte del sistema. El Larousse permanece fiel al sentido común que dice: «lo he visto con mis propios ojos», significando «también lo he oído, coloreado, puesto en relieve».

Esta presencia objetiva total supone una dialéctica de los sentidos «que se traducen sin necesitar intérprete» y, correlativamente, una simbólica de las cosas «que liga cada cualidad sensible a las otras».[29] Eso su-

pone principalmente que el sentido visual es el sentido predominante, el sentido imperialista del hombre moderno. La radio, al añadirse la imagen, se ha hecho televisión, es decir, cine en habitación. El cine, al añadirse la palabra, sigue siendo visual. Y si el sonido no desempeña más que un papel secundario y muy poco «realista» (véase capítulo siguiente), se debe a que ya está objetivamente implicado en la imagen visual.[30] La dialéctica visual del cine construye un mundo total, objetivo y concreto. La radio, por la dialéctica del oído, también reconstruye un mundo total, pero oscuro, presentido más que sentido. Y del mismo modo que la alucinación del oído es muy pobre con relación a la del ojo, la alucinación radiofónica es vaga al lado de la pantalla.

La palabra alucinación no está aquí desplazada, ya que informa tanto de la pasividad del espectador ante su visión como del trabajo fabricador de su espíritu. Cierto es que toda percepción es una alucinación correctamente conducida a partir de signos. Pero en el cine se trata de una prodigiosa reconstrucción sincretista donde van a integrarse sonidos, voces, olores, y que se realiza a partir de la sola imagen visual, ramo de Salzburgo que se ofrece a la cristalización objetiva.[31]

Tal vez tenemos ahora en mano los elementos necesarios para resolver un problema esbozado en un capítulo anterior. Las técnicas del cine hablado, de color, de pantalla panorámica (y un día habrá que citar la estereoscopia) no respondían a necesidades clave del cine. El espectador las aportaba al mismo tiempo que sus ojos, su cabeza y su cartera. Sin embargo, actualmente se han convertido en *necesidades,* necesidad casi absoluta para el cine hablado, necesidad que se impone lentamente para el color, necesidad que se constituye ante nuestros ojos en la pantalla panorámica. ¿Qué es, pues, esta necesidad que no lo es, esta no-necesidad que se ha hecho necesidad? Una cosa está clara: La relatividad de las necesidades humanas. Nuestras exigencias más elementales —agua, gas, electricidad— son lujos de ayer. Nuestros lujos actuales van a convertirse mañana en necesidades. Al igual que la Coca-Cola no es necesidad para los que la ignoran y sí para los que se han habituado a ella, el cine hablado, por ejemplo, se ha hecho necesidad por costumbre. A esta costumbre se agrega un placer, una facilidad desconocida en el cine mudo.

30. Sobre el papel secundario del sonido, Véase P. Fraisse, «Sur la mémoire des films», en *Revue Internationale de Filmoloie,* n.º 9, págs. 64 y sigs.

31. En 1911 M. Ponzo había comprobado el sincretismo que surge de la imagen vi-

El cine descarga el espíritu del espectador de una parte de su tarea: habla por él. El cine hablado estimula una pereza sensorial al suscitar una nueva voluntad sensorial. El espíritu es feliz, se libera, deja hacer al espíritu-máquina. Se deja hechizar, subyugar, poseer. A este placer se añaden nuevas riquezas. Las hemos indicado en el cine en color, las veremos en el cine hablado. Después del cine hablado, el cine mudo se hace verdaderamente mudo; después del cine en color, el cine en blanco y negro se hace gris; después del cinemascope, la pantalla tradicional se hace pequeña. El espíritu se declara en huelga cuando se le quiere llevar a sus actividades primeras. Esta evolución es normal. Es la propia evolución del cine; se hace incesantemente un poco más confortable a los sentidos, sin que por eso la situación del espectador de *La túnica sagrada* (The Robe, 1953) difiera fundamentalmente del de *Cabiria*.

En efecto, no menos admirable que la dialéctica que transforma el lujo en necesidad, es esa otra, reguladora, que lleva lo enriquecido a un estado análogo a su primera pobreza, que era ya riqueza. En el filme mudo, sonido, color, relieve eran virtuales. En el filme hablado, en color y en relieve, están presentes hasta la exageración. Ahora bien, en éstos como en aquéllos, se produce una especie de equivalencia reguladora de la percepción. Ante el filme mudo, la percepción exagera, o más bien construye, partiendo de nada, sonido, color y relieve. En el hablado, la percepción atenúa el color y el relieve. Una vez pasadas las sorpresas y las admiraciones; sonido, color y relieve, se ordenan en función de la imagen. La visión domina siempre. El espíritu estabilizador produce una especie de equilibrio en el que lo adquirido pierde su riqueza, aunque sólo puede perderse suscitando el desenlace.

El fracaso del cinematógrafo total

Podemos explicar ahora por qué el sonido, el color, la pantalla ampliada no se difunden universalmente más que a partir de 1925.

No se puede ya seguir creyendo en la necesidad de esperar nuevos descubrimientos técnicos; esos descubrimientos estaban presentes desde la Exposición Universal de 1900 de París. Vayamos más lejos; el aparato de los hermanos Lumière, en el momento de su aparición e incluso cinco años más tarde, no era más que un momento de una serie de inventos en perpetuo perfeccionamiento.

co, lo verosímil, lo increíble, lo posible, lo idealizado, lo estilizado, los objetos en sus formas y la música informe, se mezclan según infinitas posibilidades de dosificación.

Esas posibilidades infinitas se fijan y cristalizan en sistemas de ficción que varían, evolucionando desde los orígenes del cine se multiplican según las necesidades. Su *cristalización* permite, más allá del incesante movimiento browniano de lo real e irreal, captar la determinación sociológica del filme. Repitámoslo: Todo sistema de ficción es, *por sí mismo*, un producto histórico y social determinado. Los dos arcos aparentemente intangibles entre los cuales pasa la ola mezclada de realidad y de irrealidad fílmica —la objetividad fotográfica y la subjetividad musical— están históricamente determinados; es posible una nueva época, un nuevo arte del cine que ignore la música o la exagere, que desobjetivice o desubjetivice los objetos... Además, las cristalizaciones fílmicas están incesantemente en movimiento, ya que precisamente son sensibles a las transformaciones del mundo real; éstas actúan como emisiones radioactivas que desequilibran y vuelven a equilibrar el sistema con mutaciones químicas o formaciones de isótopos.

Si lo importante, desde el punto de vista sociológico, es la determinación de los sistemas; lo esencial, desde el punto de vista antropológico, es la posibilidad infinita de lo irreal y de lo real.

Cuando el cine se diferenció del cinematógrafo abriendo de par en par los brazos del sueño y de la vigilia, desplegó, en esta ruptura y en esta oposición, un campo de extrañas complementariedades, de incesantes mutaciones, de irresistibles reversibilidades; los rostros se hicieron paisajes, los paisajes rostros, los objetos se cargaron de alma, la música dio cuerpo a las cosas. El espectador se puso a navegar en un océano infinito, sometido a vientos contradictorios y mudables que lo arrastran y lo llevan hacia la pantalla, para adherirlo afectivamente a su visión y lo alejan de ella para restablecer la distancia objetiva. Esas transmutaciones y esos remolinos, en los que se sueldan sueño y realidad, uno renaciendo de la otra, son la *especificidad del cine,* de la que tan ardientemente se busca su esencia exquisita, cuando su esencia es su no-esencia, es decir, el movimiento dialéctico. *El cinematógrafo era la unidad indiferenciada o naciente de lo irreal y de lo real. El cine es la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal.*

Visión madre

También aquí aparece la pureza antropológica del cine. Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia. El campo antropológico que va del yo objetivo (el doble) al yo subjetivo (sentimiento de sí, alma); del mundo subjetivo (antropo-cosmomorfismo) al mundo objetivo (percepción práctica), está virtualmente en el *campo de la cámara.*

Acumulador de la cualidad mágica y de la cualidad objetiva, portador de todos los desarrollos mágico-afectivos posibles, el cine es como una especie de gran matriz arquetípica que contiene en potencia embriogenética todas las visiones del mundo. De ahí su analogía con la visión-madre de la humanidad (concepción primitiva del mundo).

Sin embargo, al contrario de ésta, la visión del cine se ha apartado de la práctica. Está englobada en la estética. Corresponde a la gran *estética-madre,* la que abarca todos los espectáculos de la naturaleza y todo el campo de lo imaginario, todos los sueños y todos los pensamientos. *Si la estética es el carácter propio del cine, el cine es el carácter propio de la estética: El cine es la mayor estética posible.* Lo que no significa que el cine sea superior a otra forma de arte, sino que, al ser más amplio el campo estético del cine, tolera el mayor número de formas artísticas posibles y permite, idealmente, las obras más ricas.

Entre todas las posibles estéticas y visiones del mundo, los filmes eligen y determinan las que están determinadas por las necesidades humanas actuales. Se desprende una visión dominante, un complejo preponderante de lo irreal y de lo real. La antropología nos lleva insensiblemente a la historia...

7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje

La imagen no es más que una abstracción; unas formas visuales. Esas formas visuales son suficientes para que se reconozca la cosa fotografiada. Son *signos*. Pero, más que signos, son símbolos. La imagen *representa* —la palabra es justa—; restituye una presencia.

En efecto, es simbólica toda cosa que sugiere, contiene o revela otra cosa o más que ella misma. El símbolo es a la vez signo abstracto, casi siempre más pobre que lo que simboliza, y presencia concreta, ya que sabe restituir la riqueza de ella. El símbolo es en cierta manera la abstracción concreta. La abstracción simbólica comienza en el fragmento o en la pertenencia desprendidos de su conjunto, como el mechón de cabello, el pañuelo o el perfume; va hasta la representación analógica (imagen en todos los sentidos del término) y el signo convencional (como el símbolo político o religioso). Esas abstracciones significativas son simbólicas precisamente porque el mechón de cabe-

idea, sino la presencia de aquello de que no son más que fragmentos o signos.

Toda cosa, según la óptica con la que se le considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función.

Del símbolo al lenguaje

El cinematógrafo, con su imagen única, no comportaba más que un símbolo único. Al igual que la molécula original de hidrógeno ha estallado y se ha diferenciado para dar origen a todas las combinaciones de la materia, el plano único y elemental del cinematógrafo ha estallado para dar origen a todas las posibles combinaciones simbólicas. Cada plano se convierte en un símbolo particular. Nuevos simbolismos se superponen al de la imagen: el del fragmento (primer plano, plano americano, contracampo), el de la pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía (olas rompiendo sobre la roca, que simbolizan la tempestad en un cerebro), el de la música, el de los ruidos...

El plano de cine lleva una carga simbólica de alta tensión que decuplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen.

Esta potencia energética permite acrecentar y llenar las discontinuidades, las simas abiertas de plano en plano. El plano acrecienta sus caracteres concretos y abstractos insertándose en una cadena de símbolos que establece una verdadera narración. Cada uno toma sentido con relación al precedente y orienta el sentido del siguiente. El movimiento de conjunto da el sentido del detalle y éste alimenta el sentido del movimiento de conjunto.[1] *La sucesión de los planos tiende a formar un discurso en el seno del cual el plano particular desempeña el papel de signo inteligible.* Dicho de otro modo, el cine desarrolla un sistema de abstracción, de ideación. Segrega un lenguaje, es decir, una lógica y un orden: Una razón.

Última maravilla: *El cine nos da a ver el nacimiento de una razón a partir del sistema de participación del que nace una imagen y un alma.*

Las *propias técnicas* de la cámara y del montaje, los propios planos cargados de afectividad, tienden hacia el signo y la inteligibilidad racional. Podemos incluso seguir en ciertos casos (fundido, encadenado, so-

breimpresión) el ciclo perfecto, el desarrollo integral que va de la metamorfosis fantástica al signo gramatical.

De la metamorfosis de Méliès deriva el encadenado, como de la desaparición el fundido. Desprovisto de su magia, el encadenado se hace efecto poético o de sueño. Esos efectos se usan progresivamente; el encadenado (como el fundido que tiende a reabsorberse en el fundido encadenado) se reduce a una función puramente sintáctica: es el signo de una ilación esencial entre dos planos.

La magia no solamente se atrofia para dejar lugar a la participación afectiva, sino que ésta, con el uso y el desgaste, se endurece progresivamente en abstracción; el truco mágico se ha transformado en signo de inteligencia. Sin embargo, la metamorfosis puede resucitar en el género fantástico o burlesco y Charlot en *La quimera del oro* (The gold rush, 1925) se convierte simbólicamente en pollo.

Del mismo modo, la sobreimpresión, efecto mágico al principio (fantasmas, desdoblamiento) se hace simbólico-afectiva (recuerdo, sueño)[2] y luego puramente indicativa. La sobreimpresión de un voceador de periódicos en las calles de Nueva York nos indica que la prensa difunde por toda la ciudad el acontecimiento presentado en las imágenes precedentes.

Más allá del fundido, del encadenado y de la sobreimpresión, se podría redactar un catálogo de símbolos disecados en signos por el efecto de la repetición: el ramo de flores que se marchita, las hojas de calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero, todas esas figuraciones que comprimen la duración, se han convertido en símbolos, y luego en signos, del tiempo que pasa. De la misma manera, el tren lanzado a toda velocidad por el campo, el avión en el cielo, son signos de que viajan los protagonistas del filme, etc...

El proceso es el mismo que en nuestro lenguaje verbal, en el que maravillosas metáforas quedan adormecidas en clichés. Del mismo modo, los «estereotipos» del cine son símbolos que han convertido en leña su savia afectiva. Afirman su papel significativo e incluso una conceptualización, no son cualidades adjetivas, sino casi ideas (la idea del tiempo que pasa, la idea del viaje, la idea del amor, al igual que la idea del sueño, la idea del recuerdo) que aparecen al término de una auténtica ontogénesis intelectual.

mental no es otro que el movimiento natural y fundamental del espíritu humano en su origen, es decir, en su totalidad primera. *Debido a que toda participación desemboca al mismo tiempo en una subjetividad y en una objetividad, en una racionalidad y en una afectividad, la dialéctica circular lleva consigo el filme como sistema objetivo-subjetivo, racional-afectivo.*

El cine es también una cinestesia, fuerza bruta arrastradora de participaciones afectivas, y el desarrollo de un logos. El movimiento se hace ritmo y el ritmo se hace lenguaje. Del movimiento a la cinestesia y al discurso. ¡De la imagen al sentimiento y a la idea!

Tal es el proceso genético del cine. Con el mismo movimiento que se desprende del cinematógrafo, con el mismo movimiento que se produce en la participación mágico-afectiva, se arranca de la sucesión empírica de las imágenes para construirse según las «leyes y ritmos de la ideación».

Con el mismo movimiento, pero no con el mismo tiempo. Era naturalmente, genéticamente necesario comenzar con las «formulitas mágicas» de Méliès antes de llegar a «la sintaxis de un lenguaje», pasar por la floración previa de la etapa del alma (Griffith) antes de llegar, con Eisenstein, a la etapa de la totalidad dialéctica.

En el momento en que Eisenstein descubre y pone en práctica su concepción de las imágenes que provocan sentimientos, los cuales a su vez provocan ideas, finaliza la transformación del cinematógrafo en cine. Cierto es que éste aún evolucionará. Pero desde entonces está formado; *es un sistema coherente en el que el ahondamiento y la utilización de la potencia afectiva de las imágenes desemboca en un logos.*

Eisenstein define el cine como el único arte concreto y dinámico que permite iniciar las operaciones del pensamiento, el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, sino momento del conocimiento. No opone la magia (que no ha calificado de tal, pero de la que ha reconocido y definido su naturaleza analógica, antropo-cosmomórfica, en la teoría de las «atracciones») a lo racional. Tanto a una como al otro quiere captarlos en su fuente común, quiere producir símbolos colmados de todas sus riquezas, objetos cargados de alma, almas cargadas de ideas. La creadora vuelta a comenzar de la idea se realizará a partir de las participaciones antropo-cosmomórficas, y será el antropo-cosmomorfismo el que lleve y haga manifestarse la idea en la superficie diurna.

un trozo de carne podrida fermenta la idea revolucionaria (*El acorazado Potemkin*).

La línea general, como *El acorazado Potemkin* y *La tierra* (Zemlia, 1930), están construidas en discurso, pero nada habla. El sistema afectivo agrega un logos. Las imágenes son parábolas y símbolos de una ideología que sea crea y toma forma.

La ideología no se pega sobre el filme. No le es exterior, y las imágenes no son pretexto. La ideología parece nacer y renacer incesantemente en el espectador, cuya generosidad y amor se ven obligados a tomar sus responsabilidades intelectuales. El cine se ha hecho pedagogía por su lenguaje de imágenes y sólo de imágenes.[11]

Desde *El acorazado Potemkin* hasta *La Strada*, la «magia» de las imágenes no está fetichizada, sino que tiende a enriquecer una participación, que no decae en las participaciones del alma, sino que concentra toda su savia en la floración de una idea.

Raros son los filmes que llegan a esta plenitud. La mayoría de las veces la unidad dialéctica se encuentra rota, dividida o inacabada. El filme de ficción no traspasa la etapa del alma, y las «ideas» eventuales están allí mal amalgamadas, introducidas de contrabando, en donde no son más que pretextos para exaltar la participación afectiva (así, un filme pretende denunciar la prostitución para mostrar mejor la prostitución); con frecuencia nos encontramos con un movimiento regresivo que va de la idea al sentimiento y del sentimiento a la magia (el mito del amor). Las ideas son puestas en juego para provocar sentimientos que deben culminar en ciertas imágenes: desnudos, besos en la boca, persecuciones, riñas. Por otra parte, los filmes llamados de propaganda raramente evitan la verborrea, la pedagogía abstracta. A pesar de todo, en el seno de esos filmes, la ley de Eisenstein actúa, inmediatamente, la mayoría de las veces bloqueada, atrofiada, falseada o desviada.

Por otra parte, y necesariamente, las tres perspectivas (magia, sentimiento, idea) tienen determinado su género: filme fantástico, filme no-

11. *La ópera de cuatro cuartos*, de Bertholt Brecht, llevada al cine con el título de *La comedia de la vida*, de Georg Wilhelm Pabst, es un excelente ejemplo de este tipo de filme. Brecht ha querido realizar en el teatro una revolución eisensteniana introduciendo en él la dimensión épica del cine, modificando el juego de los actores que se han hecho recitantes (o *sujetos* de proyecciones-identificaciones que los sobrepasan y no héroes individuales), sustituyendo una participación restringida por una participación generali-

velesco, filme pedagógico. Sin embargo, aunque el género pedagógico se opone al filme fantástico, utiliza el mismo *lenguaje*. Es este mismo lenguaje implicado en las «formulitas mágicas» de Méliès, el que permite a Schuhl examinar un cine abstracto, no en el sentido de Hans Richter, sino como instrumento del pensamiento filosófico.

Ese *lenguaje* realiza la unidad de los contrarios en la síntesis eisensteiniana y permite igualmente la diferenciación y fijación de los contrarios: Es un *lenguaje total y polifuncional.*

Lenguaje conceptual, lenguaje musical, lenguaje del filme

Bajo este título se puede comparar el cine con el vehículo de todas las comunicaciones humanas: El lenguaje, simplemente.

«El lenguaje no desempeña un papel particularmente cognitivo y guarda relación tanto con la afectividad como con el conocimiento. El lenguaje no tiene por primera función designar objetos y razonar sobre ellos; en cambio se le atribuye una carga afectiva secundaria».[12] Sommerfeld observó que «la lengua aruta, la más primitiva de las que conozco, tiene como característica expresar solamente acciones y estados, no objetos, ni siquiera cualidades objetivamente representadas».[13] El lenguaje no es más que un sistema de signos arbitrarios; las palabras-signos son, por su contenido, símbolos ricos de presencia afectiva. Entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje científico hay aparentemente el infinito que separa la magia de la técnica y, sin embargo, es el mismo lenguaje. La definición del Larousse: «Comunicación del pensamiento, expresión de los sentimientos», no hace más que yuxtaponer las dos cualidades consubstanciales y contradictorias.

En realidad, las palabras no son en un principio simples etiquetas, según afirma la concepción nominalista, sino símbolos totales cargados de la presencia nombrada. Son intermediarios antropo-cosmomórficos, proyecciones humanas que condensan fragmentos del cosmos. La frase primitiva, antropo-cosmomórfica por naturaleza, designa siempre la idea por medio de la analogía, es decir, la imagen y la metáfora. Por lo demás, el lenguaje poético ha conservado casi íntegramente esta «magia» primera.

El lenguaje del cine ha surgido de la misma génesis, conoce la misma continuidad dialéctica que el lenguaje de las palabras, pero está mucho menos diferenciado. Por eso se parece al lenguaje primitivo. El uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imágenes. Los dos ponen sin cesar en juego, de una manera particularmente viva, los procesos antropo-cosmomórficos.

El lenguaje primitivo está profundamente determinado por esquemas rítmicos que se han debilitado en el nuestro; a la menor ocasión, a la menor exaltación, se hace *canto*. Las potencias narrativas, que no han alcanzado todavía la etapa del discurso abstracto, se desarrollan en secuencias, comenzando cada una de ellas por un «yo he visto» con reiteraciones y evocaciones parciales, al igual que por imágenes-recuerdo o *leitmotiv*. Del mismo modo, el filme es rítmico-musical, según la expresión de Ombredane. Se envuelve en música y se ordena en ritmo. Se encadena en secuencias y emplea tanto *flash back* como *cut back*. Se pueden descubrir las mismas analogías cuando los poetas vuelven a encontrar o recrear un lenguaje en estado naciente. Los análisis de Eisenstein sobre los poemas de Pushkin, Hugo y Shelley son ejemplares a este respecto. «Esta mentalidad mística y concreta que ha sido casi eliminada[14] de nuestras grandes lenguas comunes, ¿no se hará bastante potente para rehacer nuestras lenguas a su imagen o imponerles sus costumbres?», se preguntaba Vendryes. En efecto, lo ha logrado: en el cine...

Sin embargo, no hay que olvidar las diferencias.

El cine no dispone prácticamente de vocabulario convencional. Sus signos no son más que símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido). El cine, si tiende al concepto, está privado de *conceptos* en el sentido nominalista del término. El lenguaje primitivo es ya un utillaje de conceptos, las palabras son cosificaciones *arbitrarias*. El lenguaje del filme sabe muy poco de cosificaciones, permanece fluido. El capital de signos que se ha formado permanece muy restringido y, por lo demás, no le es absolutamente indispensable, puede incluso pasarse sin fundidos encadenados.[15]

La fluidez que diferencia al cine del lenguaje de las palabras lo acerca a la música, ya que tanto el uno como la otra pueden pasarse sin palabras para discurrir y sus efectos siguen siendo «inefables». Todo lo que hace al cine más próximo al lenguaje primitivo que al lenguaje ordinario,

ta historias que se toman por Historia... Es imposible reconocer sus documentos trucados, su falsa donación de Constantino, sus apócrifos. En sus primeros tiempos, la Pasión de los campesinos de Oberamergau fue rodada en un rascacielos de Nueva York, la batalla naval de Cuba en una piscina y la guerra de los boers en un jardín de Brooklyn...

El campo del cine se amplía y encoge a las dimensiones del campo mental.

No es puro azar si el lenguaje de la psicología y el del cine coinciden con frecuencia en los términos de proyección, representación, campo e imágenes. El filme está construido a semejanza de nuestro psiquismo total.

Para sacar toda la verdad de esa proposición es preciso volverla como el forro de un bolsillo; si el cine es a imagen del cine. Los inventores del cine, empírica e inconscientemente, han proyectado al aire libre las estructuras de lo imaginario, la prodigiosa movilidad de la asimilación psicológica, los procesos de la inteligencia. Todo lo que se puede decir del cine vale para el espíritu humano; su poder a la vez conservador, animador y creador de imágenes animadas. El cine hace comprender no solamente el teatro, poesía, música, sino también el teatro interior del espíritu: Sueños, imaginaciones, representaciones; *ese pequeño cine que tenemos en la cabeza.*

Ese pequeño cine que tenemos en la cabeza está alienado en el mundo. Podemos ver el psiquismo humano en acción en el universo real, es decir, recíprocamente, «la realidad vista a través de un cerebro y un corazón» (Walter Rüttmann).

En efecto, el cine une indisolublemente la realidad objetiva del mundo, tal como la refleja la fotografía, y la visión subjetiva de ese mundo, tal como la representa la pintura llamada primitiva o ingenua. La pintura ingenua ordena y transforma el mundo según la participación psíquica; niega la apariencia óptica; ya restituye la misma talla media a los personajes situados a diferentes distancias, ya sustituye en la apariencia óptica una apariencia psicológica; exagera o disminuye las dimensiones de los objetos o de los seres para darles las del amor, de la deferencia, del desprecio (y traduce así los valores sociológicos unidos a esas representaciones); desconoce o viola las restricciones del espacio y del tiempo al hacer figurar en el mismo espacio acciones sucesivas o geográficamente distantes. La pintura ingenua se halla, pues, guiada por un espíritu inmediato que opera sobre el mismo cuadro la humanización de la visión. Por el contrario, en la fotografía las cosas están entregadas a sus dimensiones

El cine participa de los dos universos, el de la fotografía y el de la pintura no realista, o más bien los une sincréticamente. Respeta la realidad, por así decirlo, de la ilusión óptica, muestra las cosas separadas y aisladas por el tiempo y el espacio, y ése es su aspecto primero de cinematógrafo, es decir, de fotografía animada. Sin embargo, corrige sin cesar la ilusión de óptica por los procedimientos de la pintura ingenua: planos americanos, primeros planos. Restablece sin cesar los valores en función de la atención y de la expresión, o bien, como la pintura realista cuando quiere volver a encontrar las significaciones de la pintura primitiva, utiliza los picados y contrapicados. La mayoría de los medios del cine responden a las mismas necesidades expresivas de la pintura llamada primitiva, pero en el seno del universo fotográfico.

El cine es, pues, el mundo, pero medio asimilado por el espíritu humano. Es el espíritu humano, pero proyectado activamente en el mundo, en su trabajo de elaboración y de transformación de cambio y de asimilación. Su doble y sincrética naturaleza, objetiva y subjetiva, desvela su esencia secreta; es decir, la función y funcionamiento del espíritu humano en el mundo.

El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre. Ese proceso es en primer lugar de exploración; comienza con el cinematógrafo, que pone al alcance de la mano, o más bien del ojo, el mundo desconocido. El cine prosigue y desarrolla la obra exploradora del cinematógrafo. Encaramada en la silla del caballo, en el motor del avión, en la boya marítima, la cámara se ha hecho ojo omnipresente. Rastrea tanto los fondos marinos como la noche estelar. Mucho más, esa mirada nueva, teleguiada, dotada de todas las potencias de la máquina, va más allá del muro óptico que no podía franquear el ojo físico. Incluso antes del cinematógrafo, Marey y Muybridge, al lograr descomponer el movimiento, fueron los primeros en realizar ese traspaso del sentido visual. Después, el cine ha ensanchado por todas partes este nuevo imperio. Más allá del muro óptico, el ojo ve el movimiento de las cosas aparentemente inmóviles (acelerado), el detalle de las cosas demasiado rápidas *(ralentí)* y, sobre todo, arrastrado al infinito microscópico y macroscópico, percibe por último lo infrasensible y lo suprasensible. Detrás del teleobjetivo, en la punta del cohete teledirigido, el ojo patrulla, explora... Antes incluso de que el hombre haya salido de la estratosfera, el ojo telépata ha navegado por los confines de la *noman's land* interplanetaria. Se impa-

tanciado irresistiblemente y para siempre de los mundos infinitamente pequeños.

La investigación del mundo microscópico se confunde con la propia investigación científica:[5] la micro-cinematografía está muy en vanguardia del espíritu humano.

A través de todos los filmes y por medio de un verdadero «añadido al sentido de la vista», se efectúa un «desciframiento documental del mundo visible». «Actualmente todo muchacho de quince años, en todas las clases de la sociedad, ha visto gran número de veces los rascacielos de Nueva York, los puertos del Extremo Oriente, los hielos de Groenlandia... Las novelas filmadas han hecho familiares a los muchachos todas las eternas nadas que agitan el alma humana, todos los misterios dolorosos de la vida, del amor y de la muerte».[6]

Al mismo tiempo que comenzaba a reunir los materiales de conocimiento, el cinematógrafo Lumière los impregnaba ya del polvo alquímico de proyección y simpatía de Ramón Llull: El desdoblamiento cinematográfico era ya una catálisis de subjetividad. El cine va más lejos: Todas las cosas que proyecta están ya escogidas, impregnadas, amasadas, medio asimiladas en un jugo mental en el que el tiempo y el espacio ya no son obstáculos, sino que se confunden en un mismo plasma. Todas las diastasas del espíritu están ya en acción en el mundo de la pantalla. Son proyectadas en el universo y traen de él las sustancias identificables. *El cine refleja el comercio mental del hombre con el mundo.*

Ese comercio es una asimilación psíquica práctica de conocimiento o de conciencia. El estudio genético del cine, al revelarnos que la *magia* y más ampliamente las *participaciones imaginarias* inauguran ese comercio activo con el mundo, nos enseña que la penetración del espíritu humano es inseparable de una eflorescencia imaginaria.

El análisis espectral del cine completa el análisis genético. Nos revela la unidad primera y profunda del conocimiento y del mito, de la inteligencia y del sentimiento.

La secreción imaginaria y la comprensión de lo real, nacidas del mismo psiquismo en estado naciente, están complementariamente ligadas en

5. Véase Doctor Jean Comandon, «Le Cinématographe et les sciences de la nature», en *Le Cinéma des origines à nos jours* (citado por Marcel L'Herbier, op. Cit., pág. 405), y Jean Painlevé, «Le Cinéma au service de la science», en *Revue des Vivants*, octubre de 1931 (citado por Marcel L'Herbier, op. Cit., pág. 403). Véase también las perspectivas

el seno de la actividad psíquica concreta, es decir, del comercio mental con el mundo.

Efectivamente, entre nosotros todo se conserva, se prevé y comunica por medio de imágenes más o menos henchidas de imaginación. Ese complejo imaginario, que a la vez asegura y turba las participaciones, constituye una secreción placentaria que nos envuelve y alimenta. Incluso en el estado de vigilia e incluso fuera del espectáculo, el hombre camina, solitario, rodeado de una nube de imágenes; sus «fantasías». Y no solamente esos sueños diurnos; los amores que él imagina hechos de carne y de lágrimas son tarjetas postales animadas, representaciones delirantes. Las imágenes se deslizan entre su percepción y él mismo, le hacen ver lo que cree ver. La sustancia imaginaria se confunde con nuestra vida anímica, con nuestra realidad afectiva.

La fuente permanente de lo imaginario es la participación. Lo que puede parecer más irreal nace de lo más real que existe. La participación es la presencia concreta del hombre en el mundo; su vida. Las proyecciones imaginarias no son aparentemente más que los epifenómenos o los delirios. Llevan todos los sueños imposibles, todas las mentiras que el hombre se dice a sí mismo, todas las ilusiones que se forja (espectáculos, artes). Los mitos y las religiones están allí para testimoniar su increíble irrealidad. Nuestros sentimientos deforman las cosas, nos engañan sobre los acontecimientos y los seres... No se debe al azar el que sentimiento signifique bobería o debilidad, que magia signifique error, impotencia, engaño.

Sin embargo, no solamente examinamos la realidad de lo imaginario bajo el título de la realidad del error o de la tontería. Queremos también recordar que sus mitos están fundamentados *en realidad;* expresan incluso la primera realidad vital del hombre. La magia, mito de todos los mitos, no es únicamente un mito. La analogía del microcosmos humano con el hombre es libertad de especializaciones y restricciones que pesan sobre las otras especies animales; es el resumen y el campo de batalla de las fuerzas que animan todas las especies vivientes; está abierto a todas las solicitaciones del mundo que le rodea; de ahí la gama infinita de sus mimetismos y de sus participaciones. Correlativamente, la individualidad humana se afirma a expensas de los instintos específicos que se atrofian y el *doble* es la expresión espontánea de esta afirmación biológica fundamental. La realidad biológica del hombre, individuo autodeterminado y microcosmos indeterminado

Sin duda, la individualidad no detenta *prácticamente* los poderes del doble ni abraza prácticamente la totalidad cósmica. *Pero la irrealidad de ese mito fundamentado en realidad, nos revela la realidad de la necesidad que no puede realizarse.*

Esta contradicción del ser real y de su necesidad real tiene por unidad el hombre concreto. Unidad no estática, sino en proceso. Lo que se puede llamar diversamente la «personalidad», la «conciencia», la «naturaleza» humanas, no solamente surgen de los cambios prácticos entre el hombre y la naturaleza y los cambios sociales entre los hombres, sino también de incesantes cambios entre el individuo y su doble imaginario, al igual que de esos cambios antropocosmomórficos, todavía imaginarios, con las cosas o seres de la naturaleza que el hombre siente simpáticamente que participan en su propia vida. En el curso de esta lanzadera incesante entre el «yo» que es un otro y los otros que están en el «yo»; entre la conciencia subjetiva del mundo y la conciencia objetiva del yo; entre el exterior y el interior, el yo inmediatamente objetivo (doble) se interioriza, el doble interiorizado se atrofia y se espiritualiza en alma; el macrocosmos inmediatamente subjetivo se objetiva para constituir el mundo objetivo sometido a leyes.

Genéticamente, el hombre se enriquece en el curso de todos esos traslados imaginarios; lo imaginario es el fermento del trabajo de sí sobre sí y sobre la naturaleza, a través de la cual se construye y desarrolla la realidad del hombre.

Así, lo imaginario no puede disociarse de la «naturaleza humana», del hombre material. Es parte integrante y vital. Contribuye a su formación práctica. Constituye un verdadero andamiaje de proyecciones-identificaciones a partir del cual, al mismo tiempo que se enmascara, el hombre se conoce y se construye. El hombre no existe totalmente, pero esta media existencia es su existencia. El hombre imaginario y el hombre práctico *(homo faber)* son las dos caras de un mismo «ser de necesidad», según la expresión de D. Mascolo. Digámoslo de otra manera, con Gorki; la realidad del hombre es semi-imaginaria.

Cierto es que el sueño se opone al utensilio. A nuestro estado de indigencia práctica extrema, el sueño, responde la riqueza y la proliferación de nuestros sueños. En el momento de inserción extrema de la práctica en lo real, la técnica aparece y los fantasmas desaparecen para dar paso a lo racional. Pero esta contradicción ha surgido de la unidad de la necesidad: el nudo es la propia *necesidad*, de la que surgen las imágenes

El sueño y el utensilio, que parecen contradecirse y despreciarse, trabajan en el mismo sentido. La técnica se emplea para dar prácticamente forma humana a la naturaleza y potencia cósmica al hombre. Al antropo-cosmomorfismo de lo imaginario corresponde el antropo-cosmomorfismo de la práctica; a la alienación y la proyección de la sustancia humana en los sueños, corresponde la alienación y la proyección en el utillaje y el trabajo, es decir, ese largo esfuerzo ininterrumpido para dar realidad a la necesidad fundamental: Hacer del hombre el sujeto del mundo.

No se pueden disociar genéticamente las participaciones imaginarias de los animales y plantas de la domesticación de los animales y plantas, la fascinación onírica del fuego de la conquista del fuego. Del mismo modo, no se pueden disociar los ritos de caza o de fecundidad de la caza o de la agricultura. Lo imaginario y la técnica se apoyan y ayudan mutuamente. Se reencuentran siempre no sólo como negativos, sino como fermentos mutuos.

Así, en la vanguardia de la práctica, la *invención técnica* no hace más que coronar un sueño obsesionante. Todos los grandes inventos están precedidos de aspiraciones míticas y su novedad parece hasta tal punto irreal que se ve en ella superchería, brujería o locura...

Es que, incluso en su punto de irrealidad extrema, el sueño es vanguardia de la realidad. Lo imaginario mezcla en la misma ósmosis lo irreal y lo real, el hecho y la realidad, no sólo para atribuir a la realidad los encantos de lo imaginario, sino también para conferir a lo imaginario las virtudes de la realidad. Todo sueño es una realización irreal que aspira a la realización práctica. Por eso las utopías sociales prefiguran las sociedades futuras, las alquimias prefiguran las químicas, las alas de Ícaro prefiguran las del avión.

Creemos haber remitido el sueño a la noche y reservado el trabajo al día, pero no se puede separar la técnica, piloto efectivo de la evolución, de lo imaginario que lo precede en la realización onírica de las necesidades.

Así, la transformación fantástica y la transformación material de la naturaleza y del hombre se entrecruzan y se turnan. El sueño y el utensilio se encuentran y se fecundan. Nuestros sueños preparan nuestras técnicas; máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario.

El cine atestigua la oposición de lo imaginario y de la práctica, al igual que su unidad.

Imagen desordenada, entregada a los deseos impotentes y a los temores neuróticos, su estallido canceroso, su plétora mórbida. La verdadera vida está ausente. El mundo al alcance de la mano, el hombre sujeto del mundo, no es más que un programa de ilusión.¡El hombre sujeto del mundo no es aún, y tal vez no será nunca, otra cosa que una representación, un espectáculo del cine.[7]

Pero al mismo tiempo, y contradictoriamente (y es esa contradicción concreta la que tendremos que analizar posteriormente), como todo lo imaginario, el cine es comercio efectivo con el mundo. Su núcleo, que es la proyección-identificación imaginaria, es rico en todas las riquezas de la participación. Es el propio núcleo de nuestra vida afectiva, y está, en el núcleo de la realidad semi-imaginaria y semi-práctica del hombre, es rica a su vez en la totalidad humana. Es decir, *del trabajo de producción del hombre para el hombre, para la humanización del mundo y la cosmicidad del hombre.*

El cine está por esencia indeterminado, abierto como el mismo hombre. Ese carácter antropológico podría parecer que lo haría escapar de la historia y de la determinación social, sin embargo, la antropología, tal como nosotros la entendemos, no opone el hombre eterno a la contingencia del momento o la realidad histórica al hombre abstracto.

Ocurre al contrario en la evolución humana, es decir, la historia de las sociedades, en la que hemos querido captar lo que se ha tendido demasiado a considerar como esencias numenales. Así, hemos examinado la esencia estética del cine, no como una evidencia transcendente, sino relativa a la imagen; recíprocamente, la esencia mágica del cine se nos ha aparecido con relación a la estética. Eso no quiere decir que sea la magia primera la que resucita en el cine, sino una magia reducida, atrofiada, sumergida en el sincretismo afectivo-racional superior que es la estética; la

7. El espectador es como Dios ante su creación. Ella le es inmanente y se confunde en él; efectivamente, el espectador dios es la cabalgata, la riña, la aventura... Pero al mismo tiempo, la transciende, la juzga. La cabalgata, la riña, la aventura, no son más que sus propios fantasmas. Así, el Dios todopoderoso es siempre impotente, en la medida en que sus criaturas se le escapan, está reducido al papel de vidente supremo, que participa clandestinamente, por el espíritu, en los éxtasis y en las locuras que se desarrollan fuera de él. En la medida en que ellos no son más que sus propios fantasmas, no puede darles

estética no es una noción humana primera —no hubo Picasso de las cavernas que exhibiese sus obras prehistóricas a los aficionados y son sombras mágicas lo que el Wayang javanés hacía bailar sobre las paredes rocosas—, sino el producto evolutivo de la decadencia de la magia y de la religión. En una palabra, eso quiere decir que la naturaleza misma de la estética, doble conciencia a la vez participante y escéptica, es de carácter histórico.

Hemos visto que el carácter visual del cine debía ser examinado en su historicidad. La génesis de un lenguaje de la imagen muda, solamente acompañada de música, no ha podido efectuarse con facilidad y eficacia más que en el seno de una civilización en la que la preeminencia del ojo se ha afirmado progresivamente a expensas de los otros sentidos, tanto en lo real como en lo imaginario. Mientras que en el siglo XVI, antes de ver «oye y olfatea, aspira los soplos y capta los ruidos», como ha demostrado L. Febvre en su *Rabelais*, el cine nos revela la decadencia del oído (inadecuación de la fuente sonora con las fuentes visuales, aproximaciones de doblaje, esquematización de la mezcla, etc.), al mismo tiempo que asienta su imperio a partir de los poderes concretos y analíticos del ojo.[8] Vincular la génesis del cine con los progresos del ojo, es vincularla al mismo tiempo con el desarrollo general de la civilización y de las técnicas, es insertarla en la actualidad en la que ella le parece indiferente.

Mucho más directamente, mucho más claramente aún, la antropología del cine nos introduce en el corazón mismo de la actualidad histórica.

Debido a que es espejo antropológico, el cine refleja necesariamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades, las comunicaciones y los problemas de la individualidad humana de su siglo. Así, los diversos complejos de magia, de afectividad, de razón, de irreal y de real que constituyen la estructura molecular de los filmes nos remiten a los complejos sociales y a sus componentes, a los progresos de la razón en el mundo, a la civilización anímica, a las magias del siglo XX, herencias de la magia primitiva y fijaciones fetichistas de nuestra vida individual y colectiva. Ya hemos podido observar el predominio de la ficción o fantasía en detrimento de lo fantástico y de lo documental, la hi-

8. En el Japón, en la época del cine mudo y al comienzo del hablado, el *relato fonográfico* del filme desempeñaba un papel equivalente al filme completo. Los filmes

esta obra, una filmografía no haría más que repetir la de las historias del cine, principalmente la de Georges Sadoul, a la que remitimos al lector.

De lo anterior se desprende que nuestra bibliografía no puede estar jerarquizada; si bien los engloba, no selecciona los textos más importantes a nuestro juicio y conocimiento. Permite informar de la contribución esencial de los críticos de filmes, contribución que no puede captarse más que en la continuidad de la lectura durante años; pensamos en la obra crítica de un André Bazin, que se sitúa en la categoría más elevada de la teoría del cine.

Por otra parte, nuestra bibliografía no puede estar clasificada según el orden de los capítulos de nuestra obra. Este orden no corresponde a la clasificación, implícita o explícita, según la cual se distribuyen usualmente los problemas. Por lo tanto hemos adoptado un compromiso. Las grandes secciones de esta bibliografía corresponden, de una manera bastarda, por una parte al mismo plan de esta obra, por otra a las clasificaciones corrientes.

La clasificación que sigue ha de ser, pues, entendida como la que, a nuestro juicio, presenta el mínimo de inconvenientes.

No hemos podido evitar una cierta arbitrariedad en la repetición de las referencias; los mismo títulos pueden ser clasificados con frecuencia en varias categorías sin responder exactamente a ninguna.

I. BIBLIOGRAFÍAS

Aristarco, G., «Bibliografía», en *Historia de las teorías cinematográficas*, págs. 421-445. Barcelona, Lumen, 1968. [Fuentes relativas a R. Canudo, L. Delluc, L. Moussinac, G.Dulac, H. Richter, B. Balazs, Dziga Vertov, L. V. Kulechov, V. I. Pudovkin, S. M. Eisenstein, R. Arnheim, P. Rotha, R. J. Spottiswoode, J. Grierson, U. Barbaro, L. Chiarini.]

Bibliographie Générale du Cinéma, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.

Bouman, J.-C., «Bibliographie sur la filmologie considérée dans ses rapports avec les sciences sociales», en *Cahiers du Centre de Documentation*, n.° 9, París, UNESCO, 1954.

Malfreyt, J., «Inventaire méthodique, analytique et critique des écrits de langue française touchant au cinéma et à la filmologie», en *Revue*

Lo Duca, J.-M., «Éléments pour une Bibliothèque Internationale du Cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, París, 1946-1948.

II. HISTORIA DEL CINE

A) *Historias generales*

Artis, P., *Histoire du cinéma américain de 1926 à 1927*, París, Colette d'Halluin, 1947.

Bardèche, M. & Brasillach, R., *Histoire du cinéma*, París, Le Livre de Poche. Tomo I: *Le Cinéma muet*, 1964; Tomo II: *Le Cinéma parlant*, 1964.

Charensol, G., *Panorama du cinéma*, París, Jacques Melot, 1947.

Charensol, G., *Quarante ans de cinéma: 1895-1935*, París, Sagittaire, 1935.

Cinéma des origines à nos jours, Le. (Prefacio de H. Fescourt y colaboración de J.-G. Auriol, Ch. Burguet, G.-M. Coissac, Dr. J. Comandon, J.-L. Croze, G. Faim, G. Dulac, etc.), París, Édition du Cygne, 1932.

Coissac, G.-M., *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, París, Cinéopse et Gauthier-Villars, 1925.

Hampton, B. E., *A History of the movies*, Nueva York, Covich-Friede Publishers, 1931.

Jacob, L., *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, tomo I: *1896-1918* (1971); tomo II: *1918-1939* (1972).

Jeanne, R. y Ford, C., *Histoire encyclopédique du cinéma*, París, Robert Laffont, tomo I: *Tout le cinéma français (1896-1929)*, 1947; tomo II: *Le Cinéma muet: Europe-Amérique*, 1953.

Lo Duca, J. M., *Histoire du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1951.

Manuel, J., «David Wark Griffith. Panorama d'une oeuvre: 1914-1931», seguido de una filmografía de Griffith, en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo I, n.º 2, págs. 14-36, París, noviembre de 1946.

Moussinac, L., *L'Âge ingrat du Cinéma*, París, Sagittaire, 1946 [Comprende: Nacimiento del cine (1920-1924); El cine, expresión social

Quinze ans de cinématographie soviétique: 1920-1935, Moscú, Direction Générale de l'Industrie Cinématographique, 1935.
Rotha, P. y Griffith, R., *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964.
Rotha, P. y Manvell, R., *Movie Parade: 1888-1949*, Londres, The Studio Publications, 1950.
Sadoul, G., *Histoire d'un art. Le Cinéma des origenes ā nos jours*, París, Flammarion, 1953.
Sadoul, G., *Historia general del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
Vincent, C., *Histoire de l'art cinématographique*, Bruselas, Trident, 1939.
Wood, L., *The miracle of the movies*, Londres, Burke, 1947.

B) *Orígenes y principio del cinematógrafo*

Blin, R., «Les Travaux, les ouvrages et les inventions de Marey», en *La Revue du Cinéma*, París, junio de 1930.
Coissac, G.-M., *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, París, Cinéopse et Gauthier-Villars, 1925.
Démeny, G., *Les Origines du cinématographe*, París, H. Paulin, 1909.
Edison, T. A., *Mémoires et observations*, París, Flammarion, 1949.
Grimoin-Sanson, R., *Le Film de ma vie*, París, Henry Parville, 1926.
Marey, É.-J., *La Chronophotographie*. París, Gauthier-Villars, 1899.
Marey, É.-J., «Nouveaux développements de la chronophotographie», en *La Revue des Travaux Scientifiques*, París, Imprimerie Nationale, 1897.
Mesguisch, F., *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, París, Grasset, 1933.
Muybridge, E.-J., *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutives phases of animal progressives movements* (1882-1887).
Promio, A., «Carnets de route», en *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, de G.-M. Coissac (Op. cit.).
Quigley, Jr., M. *Magic shadows. The story of the origin of the motion pictures*, Washington D. C., Georgestown University Press, 1946.
Sadoul, G., «Les Apprentis sorciers: d'Edison à Méliès», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tomo I, n.º 1, págs. 34-44, París, octubre de

C) *Méliès, los trucajes. Del cinematógrafo al cine*

Bazin, A., «Vie et mort de la surimpression», en *Écran Français*, n.° 8 y 9. París, 22 y 29 de agosto de 1945.*

Bessy, M. y Lo Duca, J.-M., *Georges Méliès, mage*, seguido de *Mes mémoires*, escritas por el propio Méliès en 1937, París, Prisma, 1945.

Gilson, P., «Georges Méliès, inventeur», en *La Revue du Cinéma*, París, 15 de octubre de 1929. Artículo reproducido en *Merveilleux*. París, Calmann-Lévy, 1945.

Kress, E., *Trucs et illusions, applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe*, París, Comptoir d'Éditions de *Cinéma-Revue*, 1912.

Langlois, H., «Notes sur l'histoire du cinéma», en *La Revue du Cinéma*, n.° 4-5, págs. 21-31, París, octubre de 1929.

Méliès, G., «Les Vues cinématographiques», en *Annuaire Général et International de la Photo*, París, 1907. Reproducido en *La Revue du Cinéma*, n.° 4-5, págs. 21-31. París, octubre de 1929.

Sadoul, G., «Georges Méliès et le première elaboration du langage cinématographique», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 1, págs. 22-30, París.

Veno, R., *Cours magica*, París, A. Mayette, 1954.

III. EL CINE Y SU GENTE

Arlaud, R.-M., *Cinéma bouffe* (El cine y sus gentes), París, Jacques Melot, 1945.

Cendrars, B., *Hollywood, la meca del cine*, Barcelona, Parsifal, 1989.

Ehrenbourg, I., *Usine de rêves*, París, Gallimard, 1936.

Kessel, J., *Hollywood, ville mirage*, París, Gallimard, 1937.

Powdermaker, H., *Hollywood, the dream factory. An anthropologist looks at the movie makers*, Boston, Little Brown & Co., 1950.

IV. TÉCNICA Y VOCABULARIO

A) *Las técnicas*

Agenda technique du cinéma, París, La Technique Cinématographique, 1939.

Anderson, L., *Making a film. The story of secret people, a complete report of the extremely diverse operations which go to make a modern film*, Nueva York, Mac Millan, 1952.

Aristarco, G. «Il montagio», en *Bis*, año II, n.º 16, 19 de junio de 1949.

Bataille, Dr. R. *Grammaire cinématographique*, Lille, A. Taffin Lefort, 1947.

Bendick, J. y R., *Making the movies*, Londres, Paul Elek Publishers, 1946.

Berthomeu, A., *Essai de grammaire cinématographique*, París, La Nouvelle Édition, 1946.

Buchanan, A., *Film making: from script to screen*, Londres, Faber and Faber, 1937.

Chartier, J.-P. y Desplanques, R.-P., *Derrière l'écran: initiation au cinéma*, París, Spes, 1950.

Delannoy, J., «Le Réalisateur», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, págs. 116-127, París, Fayard, 1949.

«Cinéma, Le», en *Encyclopédie par l'image*, París, Hachette, 1954.

Feyder, J. y Rosay, F., *Le Cinéma, notre métier*, Ginebra, Skira, 1944.

Feyte, J., «Le Montage», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, págs. 244-261, París, Fayard,1949.

Field, A. E., *Hollywood, USA from script to screen*, Nueva York, Vantage Press, 1952.

Flacon, M., «Propos sur le travelling», en *Raccords*, n.º 6, págs. 10-14, Diciembre de 1950.

Ford, C., *Bréviaire du cinéma*, París, Jacques Melot, 1945.

Leprohon, P., *Les Mille et un métiers du cinéma*, París, Jacques Melot, 1947.

Lods, J., *La Formation professionnelle des techniciens du film*, París, UNESCO, 1951 (Importante bibliografía).

Lo Duca, J.-M., *Technique du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1953.

Marion, D., *Le Cinéma par ceux qui le font*, París, Fayard, 1946.

May, R., *El lenguaje del film*, Madrid, Rialp, 1958.

Pudovkin, V. I., *Film technique and film acting*, Nueva York, Lear Publishers, 1949.

Reisz, K., *Técnica del montaje*, Madrid, Taurus, 1966.

«Développments récents de la technique cinématographique», en *Revue Internationale du Cinéma*, n.º 12, Bruselas, Office Catholique du Ciném a, 1952.

Sadoul, G., *Le Cinéma: son art, sa technique, son économie*, París, Bibliothèque Française, 1948.

Sadoul, G. y Mitry, J., «Autor d'une controverse: Eisenstein et le montage des attractions», en *Cine-Club*, n.º 6, París, abril de 1948.

Silence, on tourne (Comment nous faisons les films, par vingt artistes et techniciens d'Hollywood). Ensayos recopilados por Nancy Namburg. París, Payot, 1938.

Spottiswoode, R. J., *A Grammar of the film: an analysis of film technique*, Berkeley, University of California Press, 1950.

Technique du film, La (Par 16 artistes et spécialistes d'Hollywood). Textos recopilados por S. Watts, París, Payot, 1939.

Toland, G., «L'Opérateur de prises de vue», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, París, 1947.

Ucello, P., *Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia*. Roma, Cinespettacolo, 1950.

Vivie, J., *Traité général de techniques du cinéma. Historique du développement de la technique cinématographique*, París, Bureau de Presse et d'Informations, 1946.

B) *Vocabulario del cine*

Giraud, J., *Le Cinéma comme fait de langage*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Piraux, H., *Lexique technique anglais-français du cinéma*, París, La Nouvelle Édition (Science et Technique), 1946.

Reinert, C., *Kleines, Filmlexicon*. Einsûsdeln-Zurich, Verlagsanstalt Benziger, 1946.

Vorontzoff, A.-V., *Vocabulaire français-anglais et anglais-français du cinéma*, París, Édition Guilhamon (Tomado del anuario profesional *La Tout Ciném*, ediciones de 1950 a 1953).

V. PROBLEMAS GENERALES
TEORÍA - ANTOLOGÍAS - ENCICLOPEDIAS

Aristarco, G., «Théories sur le cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo III, n.º 18, págs. 32-41, París, octubre de 1949.

Aristarco, G., *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.

Arnheim, R., «Cinema e psicologia», en *Cinema,* n.º 23, Roma, octubre de 1949.

Arnheim, R., *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1987.

Arnoux, A., *Du muet au parlant*, París, La Nouvelle Édition, 1946.

Art Cinématographique. N.º 1, 2, 3 y 4. (Artículos de A. Beucler, C. Dullin, R. Allendy, L. P. Quint, G. Dulac, P. Landry, A. Gance, A. Maurois, E. Vuillermoz, J.-G. Auriol, A. Lang, A. Berge, M. L'Herbier, L. Moussinac, A. Valentin), París, Alcan, 1926-1927.

Auriol, J.-G., «Formes et manières», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo III, n.º 18, págs. 42-48, París, octubre de 1948.

Bachlin, P., *Histoire économique du cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1947.

Balazs, B., *Der Geist des Films*, Halle, Wilhelm Knapp, 1930.

Balazs, B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Viena, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

Balazs, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, La Aurora, 1981.

Barbaro, U., *Film, soggeto e sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero, 1939.

Barbaro, U., «Problemi della filmologia», en *Cinema,* Nueva Serie año II, n.º 23, 30 de septiembre de 1949.

Bazin, A., «La Stylistique de Robert Bresson», en *Cahiers du Cinéma,* tomo I, n.º 3, págs. 7-21, París, junio de 1951.

Bazin, A., «William Wyler ou le jansénime de la mise en scène», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo II, n.º 10, págs. 38-40, París, febrero de 1948.

Beracha, S., *Le Mirage du cinéma*, París, S.E.R.P., 1947.

Canudo, R., *L'Usine aux images* (Artículos recopilados por F. Divoire), París, E. Chiron, 1927.

«Cinema» (número especial), en *Les Cahiers du Mois,* n.º 16-17, París, Émile Paul, 1925.

«Cinéma» (cuaderno especial), en *Le Rouge et le Noir*, París, Le Rouge et le Noir Éditeur, julio de 1928.

Caveing, M., «Dialectique du concept de cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 1 págs. 71-78 y n.° 3-4, págs. 357-360, París.

Cendrars, B., *L'A B C du cinéma*, París, Les Ecrivains Réunis, 1926.

Chiarini, L., *Cinematografo*, Roma, Edizione Cremonense, 1931.

Chiarini, L. & Barbaro, U., *Problemi del film* (Textos de R. Canudo, B. Balazs, etc.), Roma, Bianco e Nero, 1939.

Clair, R., *Réflexions faites*, París, Gallimard, 1951.

Cohen-Séat, G., *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Introducción general, nociones fundamentales y vocabulario de filmología), París, Presses Universitaires de France, 1946.

Cohen-Séat, G., «Filmologie et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I. n.° 3-4, págs. 237-247, París.

Crapouillot. Números especiales de 1919, 1922, 1923 y 1927.

Dekeukeleire, C., *Le Cinéma et la pensée*, París, Éditions Lumière, 1947.

Delluc, L., *Cinéma et cie*, París, Grasset, 1919.

Delluc, L., *Photogénie*, París, De Brunhoff, 1920.

Dulac, G., «L'Essence du cinéma, l'idée visuelle», en *Les Cahiers du Mois*, n.° 16-17, París, Émile Paul, 1925.

Dulac, G., «Les Esthétiques, les entraves, la cinématographie intégrale», *Art Cinématographique*, n.° 2, París, Alcan, 1926.

Eisenstein, S. M., «La Dramaturgie du film», en *Bifur*, n.° 5, 1930.

Eisenstein, S. M., *Film form, essay on film theory*, Londres, Dennis Dobson, 1949, y Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1948.

Eisenstein, S. M., *The film sense*, Londres, Dennis Dobson, 1948. (Al final, bibliografía de textos).

Eisenstein, S. M., «Les Principes du nouveau cinéma russe», en *La Revue du Cinéma*, año II, n.° 9, págs. 16-27, París, 1.° de abril de 1930.

Epstein, J., *Cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947.

Epstein, J., *Cinéma bonjour*, París, La Sirène, 1921.

Epstein, J., *Cinématographe vu de l'Etna*, París, Les Ecrivains Réunis, 1926.

Epstein, J., *L'Intelligence d'une machine*, París, Jacques Melot, 1946.

Epstein, J., *L'Esprit du cinéma*, París, Jeheber, 1955.

Epstein, J., «Le Film et le monde», en *Les Temps Modernes*, n.° 65, págs. 1701-1709, París, abril de 1951.

Faure, É., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social: 1921-1937*, París, Plon, 1953.

Índice de nombres

Ader, C., 13
Agel, H., 23, 62, 68
Alhazan, 18
Aleksandrov, 102, 169
Altman, G., 124
Anaya, G., 89
Anschütz, Dr., 17
Anzieu, 104
Apollinaire, G., 15
Arquímedes, 18
Aristóteles, 18
Arlaud, R.-M., 50
Astruc, A., 157
Auriol, J.-G., 45

Bacall, L., 159
Bachelard, G., 65
86, 100, 120, 123, 124, 145, 168, 174, 178, 180
Barjavel, R., 45, 46
Baron, A., 49, 131
Barrault, J.-L., 114
Barsacq, L., 66
Bazin, A., 17, 38, 157, 196
Baudelaire, C., 34
Becce, G., 76, 94
Berge, F. y A., 96
Bergson, H., 161
Berthon, 131
Bilinsky, B., 66, 67, 126, 143, 144
Bioy Casares, A., 46
Bouman, J.-C., 70
Bradbury, R., 46
Brasillach, R., 124

Bresson, R., 103
Breton, A., 24

Caffary, 43, 97
Canudo, R., 15, 34, 51
Carroll, L., 56
Caveing, M., 118
Cendrars, B., 58, 96
Chaplin, C., 178
Chase, 131
Cristo, 28, 35
Clair, R., 44, 45, 65, 99, 124
Cohen-Séat, G., 14, 16, 48, 64, 67, 78, 161, 163, 180
Comandon, Dr., 183
Cooley, C. H., 86

Dard, M., 15
Deharme, P., 160
Delluc, L., 23, 178
Demaria, 40
Démeny, G., 14, 17, 131
Desoille, Dr., 75
Dietrich, M., 159
Dovjenko, 45
Dumont, F., 22
Durkheim, J., 192
Dussaud, 131

Edison, T., 17, 21, 22, 46, 56, 73, 110, 131, 134
Ehrenburg, I., 74
Eisenstein, S. M., 50, 100, 102, 103, 161, 164, 166, 167, 169
Eisner, L., 145
Epstein, J., 12, 15, 23, 41, 42, 43, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 75, 90, 99, 139, 179, 180
Ergmann, R., 15

Fairbanks, D., 148
Feyte, J., 154
Fiske, M., 147
Flaherty, R. J., 73, 168
Flaubert, G., 34
Fondare, B., 178
Ford, C., 146
Fournier, H., 28
Fraisse, P., 112, 113, 129
Francastel, P., 96, 161, 180
Fretet, Dr., 32
Freud, S., 72
Friedmann, G., 12, 189
Friese-Greene, W., 17, 134
Fulchignoni, E., 82

Gallieni, General, 40
Gance, A., 56, 102
Gentilhomme, G., 159
Gilson, P., 119
Gish, L., 69
Gómez de la Serna, R., 44
Gorki, M., 86, 185
Gresham, 168
Grierson, J., 73
Griffith, D. W., 50, 70, 100, 164
Grimoin-Sanson, R., 17, 49, 131
Guilloux, L., 46

Hegel, 52, 178, 192
Henry, M., 15
Heuyer, Dr., 75, 171, 172
Horner, W. G., 18
Houdin, R., 53, 55
Huxley, A., 45
Huxley, J., 170

Isou, I., 172
Ivens, J., 73
Ivonnet, R., 160

Jacob, M., 46

Kircher, 19, 52
Kulechov, 89, 100

Laglenne, J.-F., 15, 96
Lalo, C., 169
Lancelin, C., 28
Landry, L., 66, 78
Lapierre, M., 18
Laugier, H., 183
Lauste, E.-A., 131
Lazarsfeld, F., 97, 98
Lebovici, Dr., 74, 75
Leenhardt, M., 72
Leger, F., 67, 69
Leroy, E., 30, 75
Levinson, A., 100
Lévi-Strauss, C., 119
Levy-Bruhl, L., 138, 166
L'Herbier, M., 14, 22, 178
L'Hermitte, Dr., 32
Lo Duca, J.-M., 132
Llull, R., 183
Lumière, L., 14, 18, 23, 47, 52, 55, 61, 64, 88, 131, 132, 134
Lupovici, M., 114

Maddison, S., 62, 136, 170
Mallet-Stevens, R., 66
Mandion, R., 45
Manuel, J., 70
Manwell, R., 74
Marchand, Coronel, 40
Marey, 14, 18, 131, 183
Marx, K., 192
Mascolo, D., 185
Marzi, A., 171
Mauriac, C., 35
Maurici, C., 132
Mauss, M., 163
Mayer, J. P., 147
Mayer y Pairson, 20
57, 59, 61, 62, 63, 70, 73, 80, 85, 88, 118, 119, 131, 133, 141, 142, 148, 155, 166, 174
Mendras, H., 172
Menninger-Lerchantal, 115
Merleau-Ponty, M., 115, 128
Mesguisch, F., 22
Meyer-Levin, 96
Michotte van Den Berk, A., 37, 40, 108, 109, 117, 126, 141
Minnelli, V., 41
Moessard, Coronel, 131
Monseur, E., 67
Mosjukin, I., 89
Moussinac, L., 16, 23, 24
Mummler, 28
Murnau, 61
Musatti, C., 75, 126
Muybridge, 14

De Nizerolle, R. M., 60
Nordau, M., 66
Norton Cru, 82

Oldfield, R.-C., 99, 110
Olivier, L., 159
Ombredane, A., 136, 138, 158, 167, 170, 171

Pabst, G. W., 165
Painlevé, J., 183
Page, L., 41
Pagès, R., 82, 166
Palissy, B., 17
Panofsky, E., 63
Parker, T., 159
Parville, H. de, 87, 107, 110
Passeur, S., 123
Pastrone, 61
Pathé, T., 28
Pickford, M., 43

Platón, 18
Poisson, J., 75
Ponzo, M., 126, 129
Porter, 50
Pudovkin, V., 65, 66, 89, 94, 100, 102, 161, 169
Poulaille, H., 45
Powdermaker, H., 74
Promio, A., 22, 61, 119
Przylinsky, J., 18

Quercy, P., 31, 110, 115
Quesnoy, 15
Quigley Jr., M., 18, 36

Reynaud, E., 18, 19, 21
Ricci, F., 150, 180
Rice, E., 114
Richelet, 52
Richter, H., 166
Rimbaud, A., 24
Rivette, J., 124
Robertson, E.-G., 18, 52, 118
Romains, J., 114
Rops, D., 96
Roque, M., 178
Rosten, L., 44, 74
Rouch, J., 98

Sadoul, G., 24, 28, 29, 50, 52, 53, 55, 57, 65, 88, 131, 132, 196
Saint-Saëns, C., 76
Sartre, J.-P., 30, 84, 113
Schiltz, J., 15
Schuhl, P. M., 166
Scize, P., 124
Sellers, 62, 172
Sève, L., 169
Shakespeare, 160
Sherred, T. L., 60
Shothart, H., 76
Skladanovsky, M., 17
Smith, G. A., 52, 62, 73, 85
Sorre, M., 12
Souriau, E., 12, 16, 60, 65, 67, 76, 94
Stanford, L., 18
Stern, 86

Tédesco, J., 15, 193
Thévenot, J., 168

Uchatius, F. von, 18

Valabrega, J. P., 75
Valentin, A., 19, 24
Va Bever, 171
Van Parys, G., 76, 119, 120
Varlet, T., 15
Valéry, P., 15, 44, 105, 137
Veillé, R., 160
Vendryes, 167
Vertov, D., 23, 48, 72
Vilar, P., 115
Villiers de L'Isle Adam, A., 17, 46

Wagner, R., 76
Wallon, H., 16, 180
Weber, M., 169
Welles, O., 103, 157
Woolf, K., 147
Wyler, W., 103, 157

Zazzo, B, 147, 170
Zazzo, R., 112, 147, 161, 162, 170, 173
Zecca, 50

En el presente libro, publicado por primera vez en 1956 y calificado por su autor de "ensayo de antropología", Edgar Morin aspira a otorgar al fenómeno cinematográfico el lugar que naturalmente reclama en las clasificaciones más modernas de las ciencias humanas. Morin se propone desentrañar así, entre otros temas, la naturaleza psicológica de la imagen, la función del tiempo en la imagen fílmica, los procesos psíquicos de la participación efectiva del espectador y la diversificación de sus efectos en el resultado realmente buscado por el planteamiento estético, las relaciones entre subjetividad y objetividad en la "presencia" de los datos cinematográficos, etc.: cuestiones todas ellas que están en la base del problema de la creación de un lenguaje cinematográfico y de la naturaleza artística del cine.

Edgar Morin (1921), uno de los pensadores más importantes de la Europa contemporánea, es también autor de *La mente bien ordenada*, *Pensar Europa*, *El hombre y la muerte*, *Para salir del siglo XX*, *Ecología de la civilización técnica*, *El espíritu del tiempo* o *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, este último igualmente publicado por Paidós. Su relación con el cine resulta esencial, pues no se limita a la redacción del clásico que el lector tiene entre sus manos, sino que se amplía en el terreno de la práctica con la realización de *Chronique d'un été* (1961), en colaboración con Jean Rouch, película que ha llegado a ser considerada con el tiempo como el manifiesto del llamado *cinéma-vérité*.

Edgar Morin El cine o el hombre imaginario

Paidós Comunicac